الشعر في الموصل

إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة

الدكتور

علي غانم سعد الله الذنون





الشعر في الموصل

إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/9/3329)

الذنون، علي غانم

الشعر في الموصل إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة/ علي غانم الذنون/

عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013

( ) ص

ر.إ: (2013/9/3329).

الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الأدبي //الأدب العربي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-572-56-3



دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+
خلوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: daighldaa@gmall.com

الشعر في الموصل

إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة

الدكتور

علي غانم سعد الله الذنون

جامعة الموصل

كلية الآداب

الطبعة الأولى

2014 م – 1435 هـ

﴿رَبِّ قَدْ ءَاتَيْتَنِي مِنَ ٱلْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي مِن تَأْوِيلِ ٱلْأَحَادِيثِۚ فَاطِرَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ أَنتَ وَلِيِّۦ فِي ٱلدُّنْيَا وَٱلْءَاخِرَةِۖ تَوَفَّنِي مُسْلِمًا وَأَلْحِقْنِي بِٱلصَّٰلِحِينَ ﴿١٠١﴾﴾

يوسف: ١٠١

الفهرس

المقدمة

إن [الشعر في الموصل إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة] له أهمية ثقافية وفكرية بوصفه وعياً تاريخيا أنتجته قرائح شعراء تثقفوا في عصر له سماته الحضارية المتأثرة بعصور سبقته من جهة، وكان مبدعاً وخلاقاً من جهة أخرى. فشعراء الموصل أنتجوا تراثاً من الشعر الإنساني والوجداني إذ جعلوا المدة التي عاشوها واسطة العقد بين فترات تأريخنا الأدبي الطويلة، على الرغم من أن هؤلاء الشعراء لم ينالوا حظهم من دراسة المؤرخين والنقاد بالشكل الوافي، فنتج عن ذلك غياب الوعي الثقافي في عصرنا هذا تجاه شعراء شاركوا في بعث التراث الإنساني.

ولا نقول أن ثمة دراسات لم تنطلق في هذا المضمار بصدد القرن الرابع والخامس، فمن حيث القرن الرابع شكل كتاب (فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين) للدكتور مصطفى الشكعة منعطفاً رائداً في هذا المجال على الرغم من عموميته وميله في الغالب إلى الحديث عن سيف الدولة وحلب، وبعد ذلك جاء كتاب (الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني) لمؤلفه سعود عب الجبار الذي تحدث عن حلب حصراً بأشخاصها وأماكنها فشكل لنا دراية واسعة للتميز بين الأشخاص والأماكن في الموصل وحلب. ولا يفوتنا أن نذكر بحث الدكتور غانم سعيد في موسوعة الموصل الحضارية (الحياة الأدبية في القرن الرابع الهجري) الذي أوجز فيه الحديث عن شعراء الموصل أيام الدولة الحمدانية، فأفدنا منه خيوط البحث الأولى

ومن حيث دراسة شعر الموصل في القرن الخامس، فهي نادرة تماماً إلا ما كان في بحث من كتاب، كما في كتاب (دولة بني عقيل في الموصل) لمؤلفه خاشع المعاضيدي الذي تطرق في مبحث من كتابه إلى الأدب الموصلي إبان القرن الخامس للهجرة، فضلاً عن بحث الدكتور محمد قاسم مصطفى بعنوان (الحياة الأدبية في القرن الخامس) والمنشور في موسوعة الموصل الحضارية، والذي أوجز فيه الحديث عن شعراء الموصل أيام الدولة العقيلية الذي أرسى لنا خيوط البحث الأولى بالنسبة للقرن الخامس.

وقد تظافر سببان دعياني إلى اختيار الموضوع، فالسبب الأول أن الموضوع يصب في تخصصي الدقيق في الشعر العباسي، والثاني هو أن الموضوع يصب في دراسة المنجز الشعري لمدينتي الموصل إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة، وما لهذا الأمر من إثراء للواقع الثقافي

والفكري لهذه المدينة من جهة وكون دراستي هذه أول دراسة أكاديمية خاصة في شعر أبناء الموصل إبان هذين القرنين.

وكانت صياغة العنوان (الشعر في الموصل إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة) تسير باتجاهين فأمّا الشعر في الموصل فعنينا به كل ما قيل في الموصل حصراً من قبل الشعراء في أشخاصها وأماكنها، في المديح والهجاء والرثاء، وقد مثل أشخاص الموصل الأمراء الحمدانيين والعقيليين وقوادهم وولاتهم وعامة الناس، ومثل أمكنة الموصل الأديرة والأماكن المعروفة فيها. وما وراء ذلك فقد كان لنا خطاً أحمر لا نتجاوزه، وباقي الأغراض كالوصف والخمرة والغزل والشكوى وغيرها فقد اعتمدناها في دراستنا من غير حواجز لعدم وجود جازم يجزم بمكان قولها فهي أغراض عامة ومشاعة للشعراء في أي مكان وزمان.

وأما قولنا إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة لأن التداخل الزمني بين الدولة الحمدانية والعقيلة هو الذي أوجب علينا دراسة القرنين، فكل من الدولتين تأسست في القرن الرابع للهجرة، إذ كانت البداية الفعلية للدولة الحمدانية (318هـ) وانتهت سنة (368هـ) في الموصل وجاءت بعدها مباشرة الدولة العقيلة فكان لابدّ لنا أن نكمل الدور الذي قامت به إلى نهاية مطافها سنة (489هـ) وهي السنة التي توقفنا فيها عند القرن الخامس تاريخياً دون الولوج إلى الدولة السلجوقية التي بدأ دورها في هذه السنة.

وقد نتج عن هذا التداخل الزمني تداخل سياسي تمثل في بدء الاضطراب في بداية القرن الرابع ولم ينتهِ إلى نهاية القرن الخامس، فضلاً عن تداخل علمي وثقافي بين العلماء والشعراء، وبذلك فقد اشتركت كلا الدولتين بوحدة سياسية وعلمية وثقافية واحدة إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة.

وما دمنا بصدد الحديث عن الشعر وجب التنويه إلى أن شعر شعراء الموصل كان محدوداً في إطار موضوعات المديح والهجاء والرثاء عند كل الشعراء الحمدانيين والعقيليين، والسبب في ذلك يعود إلى قلة إنتاجهم الشعري الذي قيل في الموصل حصراً بينما زخرت أشعارهم في باقي الأغراض كالوصف والخمرة والغزل والشكوى وغيرها، لأنها عامة ولا تمت إلى بيئة معينة دون أخرى. فضلاً عن التفاوت الملحوظ في الإنتاج الشعري بين شعراء الحمدانيين والعقيليين، فكفة الميزان رجحت لصالح الشعراء الحمدانيين عموماً. ووجب التنويه أيضاً إلى قلة إنتاج الأمراء والعلماء لكلا

القرنين في كل الأغراض على السواء وإن ورودهم في الدراسة سيكون متواتراً وبين الحين والآخر.

وقامت خطة البحث في دراستنا هذه على تمهيد ودراستين موضوعية وفنيّة وخاتمة:

فأما التمهيد فقد أفردته للحديث عن العوامل المؤثرة في شعر الموصل إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة، من جغرافية الموصل، وأوضاعها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، واللغة العربية وآدابها، والمجالس العلمية والأدبية، والشعراء. فهذه العوامل مجتمعة أسهمت في تفعيل المنجز الشعري للموصل لما لها من صلة بواقعه وجزئياته.

وأما الدراسة الموضوعية فقد قسمناها على أربعة مباحث، درسنا في المبحث الأول الوصف من حيث الطبيعة الصامتة والحية ووصف المظاهر العامة والمظاهر الحربية، بينما درسنا في المبحث الثاني الغزل والخمرة وما يتعلق بهما، في حين درسنا في المبحث الثالث المديح والهجاء والرثاء وما يتعلق بهم، وكان المبحث الرابع عاماً لدراسة أغراض عدة كالشكوى والأخوانيات والزهد والتصوف والحكمة والحنين إلى الموصل.

وأماً الدراسة الفنية فقد قسمناها على أربعة مباحث درسنا في المبحث الأول اللغة والأسلوب، بينما شمل المبحث الثاني دراسة للصورة في إطارها البياني من تشبيه وكناية واستعارة، في حين كان المبحث الثالث حول الإيقاع بنوعيه الخارجي والداخلي، وانصبت دراستنا في المبحث الرابع على البناء الشعري العام في مقطعاته وقصائده.

أما الخاتمة فقد رصدنا فيها أهم النتائج التي خرج بها البحث وقد اعتمدت في دراستي هذه المنهج العلمي القائم على البحث والدرس والتحليل والتعليل.

واعتمدنا في دراستنا هذه بعض مراجع الأدب المهمة التي كانت دعامة البحث ولاسيما القديمة أمثال: يتيمة الدهر للثعالبي، ودمية القصر للباخرزي، ومعجم الأدباء لياقوت الحموي، والحديثة أمثال: اتجاهات الشعر في القرن الرابع الهجري لنبيل أبو حلتم، وفنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، لمصطفى الشكعة، فضلاً عن الكتب التاريخية والسّيرية وغيرها.

وبعد فلا يسعني في ختام مقدمتي هذه إلا أن أتقدم بخالص شكري وعظيم امتناني لأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور عبد الله محمود طه المولى أطال الله عمره ورزقه الخير الكثير لاختياره عنوان أطروحتي وإشرافه عليها، فلولا إرشاداته النيرة وتوجيهاته السديدة لما خرج البحث بهذه الصورة إلى عالم الوجود. كما أتقدم بالشكر الجزيل للدكتور شريف أحمد

الذي كان معنا في إرساء دعائم البحث، والشكر موصول للدكتور غانم سعيد الذي لم يبخل عليّ بأي مسألةٍ رغم وقته الضيق، كما وأشكر الدكتور عبدالجبار أحمد حامد في قسم التاريخ الذي كشف لي ما غاب عني في كبرى مسائل التمهيد، والشكر موصول أيضاً لكل من الأستاذ الدكتور عبدالوهاب العدواني، والأستاذ الدكتور علي كمال الدين الفهادي، والدكتور مقبول النعمة، والدكتور عبدالعزيز ياسين، والدكتور مؤيد اليوزبكي، الذين كانت لهم آثار واضحة في معالجة بعض قضايا البحث. ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل للدكتور معن العبادي رئيس قسم اللغة العربية في كلية الآداب، فضلاً عن كل من ساعد في أن يخرج هذا العمل بهذه الحلة البهية سيما السيد صفوان الصافي الذي قام بطباعة وتنسيق الأطروحة، فلهم مني جميعاً وافر الشكر والامتنان.

التمهيد

العوامل المؤثرة في الشعر الموصلي إبّان القرنين الرابع والخامس للهجرة

1. جغرافية الموصل:

عند الحديث عن جغرافية الموصل يجب الحديث عن الجزيرة الفراتية، لأن الموصل كانت تابعة لهذه الجزيرة وعليه وجب أيضا تحديد المدن والأماكن التي كانت تابعة لها.

ففي القرن الرابع والخامس للهجرة أقام الحمدانيون والعقيليون في الجزيرة الفراتية وأنشأوا دولتهم. ولم يكن تعبير الجزيرة مقصورا على العراق الأعلى الواقع بين دجلة والفرات[1] أو الإقليم الذي أطلق عليه الغربيون الاسم اليوناني Mesopotamia أي بلاد ما وراء النهرين والذي عرفه الجغرافيون القدامى على أنه الأراضي الواقعة بين دجلة والفرات وتشمل على ديار ربيعة وديار مضر، بل انه يمتد ليشمل مناطق أوسع تقع مابين جبال أرمينية وكردستان شمالا وشرقا حتى الخط الوهمي الذي يصل بين عانه وحديثة وتكريت على دجلة جنوبا. ذلك أن هذه الأقاليم الشاسعة والموزعة اليوم مابين العراق وسورية وتركية شهدت نشاط الحمدانيين والعقيليين وكان لهم فيها من وقت لأخر سيادة كلية أو جزئية، وفي هذا الصدد يمكن القول أن مدنا وقرى على شرقي دجلة وغربي الفرات تنسب إلى إقليم الجزيرة هي خارجة منها وبائنة عنها[2]

إن إقليم الجزيرة الذي سمي بهذا الاسم لأنه يقطع الفرات ودجلة يحوي في الحقيقة كل الخصائص الجغرافية، ففيه جبال عالية وهضاب وسهول خصبة وبوادي قليلة المياه واضحة الجفاف، ولعل أهم ما في هذه الأقاليم من الجبال جبل سنجار وجبل مكحول وجبل إبراهيم، وتقع هذه الجبال الثلاثة غربي دجلة، أما في شرقيه بينه وبين الزاب الكبير فنجد جبل بعشيقة وجبل مقلوب، وهناك جبال منفردة اخرى بين الزابين الكبير والصغير أو (الأعلى والأسفل) وبين الحدود العراقية الإيرانية[3].

([1]) ينظر: المسالك والممالك، الإصطخري/ 71.

(2) ينظر: صورة الأرض، ابن حوقل/ 189.

(3) ينظر: مختصر كتاب البلدان، ابن الفقيه/ 128.

ولقد قسم الجغرافيون العرب إقليم الجزيرة إلى ثلاث كور حسب بطون القبائل العربية التي أقامت فيه إبان الحكم الساساني قبل الإسلام، وهي ديار ربيعة، وديار مضر وديار بكر[1] وهنا سنعمد إلى تحديد مواقع المدن والأماكن ذات العلاقة بتاريخ الحمدانيين والعقيليين ضمن هذه الكور الثلاث:-[2] :

1- **ديار بكر:-** هي أصغر مناطق الجزيرة الثلاث وأقصاها إلى الشمال ويمكن تعريفها على أنها الأراضي الواقعة إلى شمال مجرى دجلة الأعلى وعاصمتها آمد ومن مدنها الهامة ميّافارقين وآرزن وحصن كيفا وتل فافان.

2- **ديار مضر:-** تمتد ديار مضر بمحاذاة ضفتي الفرات، وتعد الرقة قصبتها، واهم مدن ديار مضر التي تعنينا الرقة والرافقة وحران والرها وحصن مسلمة وقرقيسياء والرحبة والدالية ورصافة الشام وهيت وتكريت وعانة.

3- **ديار ربيعة:-** تقع ديار ربيعة شرقي ديار مضر وتشمل الأراضي الواقعة في شرقي الخابور الكبير (رافد الفرات) والأراضي الواقعة في شرقي نهر هرماس (فرع الخابور الكبير) الذي يجري في وادي الثرثار، فضلاً عن الأراضي الممتدة على ضفتي دجلة بالحداره من تل فافان الى تكريت، وهي السهول التي يرويها الزابان الأعلى والأسفل ونهر الخابور الصغير. وان من أهم المدن في ديار ربيعة بعد الموصل – رأس العين وماردين ودنيسر وكفرتوثا ونصيبين واذرمة وبرقعيد وسنجار وجزيرة ابن عمر واربيل.

هذه هي بقاع ومدن الجزيرة الفراتية والتي كانت ذات علاقة بالحمدانيين والعقيليين، ومثلما رأينا أن الموصل تقع ضمن قصبة ديار ربيعة، إذ تقع المدينة على الضفة الغربية (اليمنى) لدجلة، الذي يجري إلى شرقيها في شبه قوس من الشمال إلى الجنوب. وتعلو الموصل قليلا عن مستوى سطح البحر مقابل نينوى او نونوى[3]وقد سميت الموصل لأنها وصلت بين الجزيرة الفراتية والعراق أو بين العراق والشام، وقيل لأنها وصلت بين دجلة والفرات أو لأنها وصلت بلد وسنجار والحديثة. وحين دخلت الموصل تحت سيطرة الحكم

---

(1) ينظر: المسالك والممالك / 71.

(2) ينظر: الدولة الحمدانية في الموصل وحلب، فيصل السامر 1/ 129 وما بعدها.

(3) ينظر: أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، المقدسي/ 139.

الحمداني كانت مدينة عامرة زاهرة حوت كورا كثيرة منها تكريت وسنجار والطبرهان والحسن والحديثة والمرج وجهينة والمحلبية ونينوى وبارطلى وباهذرا وباعذرا وكرمليس وداقوقا والكرخ وفالجبار وشهرزور حتى امتدت إلى حدود أذربيجان[1]، وأما عن كور وأعمال دولة بني عقيل فهي نفسها التي تحدثنا عنها فضلاً عن مدن الفرات التي خضعت لنفوذ بني عقيل أيضاً، وهي «من الشمال إلى الجنوب، خلاط، بلخ، ملطيا، سميساط، ثم جسر منبج، قرقيسيا، هيت، الأنبار»[2]. وإذا جاوزنا النهر قليلاً انقسم إلى قسمين: قسم يتجه نحو الجنوب وهو المسمى نهر العلقم، حيث ينتهي إلى بلاد سورا، وقصر ابن هبيرة، ثم الحلة والكوفة إلى البطيحة، أما القسم الآخر فيسمى نهر عيسى، الذي ينتهي إلى بغداد حيث يصب في نهر دجلة والملاحظ أن كور وأعمال العقيليين أكثر من كور الحمدانيين. وقد نالت الموصل أهميتها من موقعها التجاري الممتاز فهي المنفذ الرئيس إلى العراق وخراسان وأذربيجان[3].

إن طبيعة الموصل الجغرافية جعلتها غنية بالمياه المعدنية التي استخدمت لشفاء الأمراض الجلدية، ولذلك توافد الناس عليها لغرض الاستشفاء والاستحمام، الأمر الذي جعل فيها حركة دائبة ولاسيما من طالبي العلم والتعلم[4]، فضلاً عن انتشار الأديرة فهناك إثنا عشر ديراً في الموصل هي دير الخنافس، دير برعيتا[5]، دير الكلب[6]، دير الزعفران[7]، دير باقوقا[8]، دير سعيد[9]، دير الشياطين[1]، دير أبي يوسف[2]، دير متى[3]، دير باعربا[4]،

(1) ينظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي 5/ 223.

(2) دولة بني عقيل، خاشع المعاضيدي/ 65.

(3) ينظر: نهاية الأرب، النويري 1/ 268.

(4) ينظر: معجم البلدان 2/ 299.

(5) دير الخنافس ودير برعيتا: يقع هذان الديران على هضبة قريبة شرقي مدينة الموصل؛ ينظر: الديارات، الشابشتي/ 69.

(6) دير الكلب: يقع بين بلد والموصل في سفح جبل ينحدر الماء منه، وله خاصية في برء عضة الكلب؛ ينظر: مسالك الأبصار، العمري 1/ 254.

(7) دير الزعفران: يقع على الجانب الشرقي من نصيبين على قمة جبل يشرف على المدينة أي نصيبين، وهو كثير العيون ويسمى عمر الزعفران؛ ينظر: الديارات/ 121.

(8) دير باقوقا: يقع قرب الموصل تحيط به المزارع والبساتين؛ ينظر: مسالك الأبصار 1/ 289.

(9) دير سعيد: يقع غربي الموصل وهو قريب على دجلة، حسن البناء؛ ينظر: معجم البلدان، 2/ 515؛ مسالك الأبصار 1/ 289.

باعربا[4]، دير مارمخايل[5]، الدير الأعلى[6]. وقد شجعت هذه الطبيعة الأدباء والشعراء على وصفها ونظم القصائد التي تتغنى بالورد والربيع، وبرك الماء وشقائق النعمان والأشجار والأطيار، مما فسح لهم المجال الرحب لتقديم قصائدهم بأسلوب جذاب وخيال خصب وقريحة معطاءة[7].

وتجدر الإشارة بعد هذا الكلام إلى أن الناحية الجغرافية للموصل كما ذكرناها هي التي تحكم على وضع الشعراء الذين عاشوا في الموصل وقالوا شعراً فيها أو في أمرائها الحمدانيين والعقيليين، سواءً كانوا من الشعراء الذين شكل الشعر مهنة لهم أو من الشعراء الأمراء أو الشعراء العلماء، فهؤلاء الشعراء من هذه الفئات الثلاث هم من سنأخذ بدراستهم كشعراء للموصل، أمّا من كان خارج إطار مدينة الموصل سواء كان من أعمالها أو من خارج أعمالها فهم شعراء وافدون، فشعر الشعراء الوافدين لا يمكن أن نتجاوزه وفاءً لهم أولاً وكشهادة من شعراء كان لهم الباع الطويل في قول الشعر في الموصل إبّان القرنين الرابع والخامس للهجرة.

2. الوضع السياسي:-

قبل الحديث عن الموصل وأوضاعها السياسية في القرن الرابع للهجرة (العاشر الميلادي) لابد من إعطاء لمحة عن هذا القرن الذي يتمثل بالخلافة العباسية في بغداد لان الحمدانيين كانوا تابعين لهذه الخلافة.

---

(1) دير الشياطين: يقع غربي دجلة من أعمال بلد، وهو بين جبلين يمتاز بجمال طبيعته وكثرة أشجاره؛ ينظر: الديارات/ 117.

(2) دير أبي يوسف: قريب من بلد، وهو على شاطئ دجلة؛ ينظر: مسالك الأبصار 1/ 303.

(3) دير متى: يقع بالجانب الشرقي من الموصل على جبل شامخ يعرف بنفس الاسم، ويمتاز ببيوته المنقورة في الصخر، ويقصده الناس للاستشفاء بعينه المعدنية؛ ينظر: الديارات، 115.

(4) دير باعربا: وهو أشهر أديرة الموصل في أخبار الحمدانيين يقع على ضفة دجلة الغربية؛ ينظر: الديارات/ 301.

(5) دير مارمخايل: يقع على ميل من مدينة الموصل، تكثر فيه الكروم والأشجار؛ ينظر: مسالك الأبصار/ 1/ 296.

(6) الدير الأعلى: يقع على نهر دجلة في الموصل، ويمتاز بعينه الكبريتية التي يقصدها الناس للاستشفاء، وله سلّم منقور في الجبل يؤدي إلى دجلة؛ ينظر: الديارات/ 112-113.

(7) ينظر: الأدب العربي في العصر العباسي، ناظم رشيد/ 20.

وإذا صح ما يقال من أن القرن الرابع للهجرة (العاشر الميلادي) كان قرن النضج الحضاري في مجتمع الدولة العربية الإسلامية، بحيث غدت بغداد محط أنظار العالم وانصبت فيها كل جداول العلم والمعرفة وكذلك كل أفانين البذخ وألوان الترف، فان هذا القرن شهد في الوقت نفسه قمة الصراع الفكري والاجتماعي والسياسي، كما شهد زخم الحركات المعارضة ذات الأصول المتباينة التي راجت في الواقع، والسبب في ذلك هو ضعف السلطة المركزية أي الخلافة العباسية وضياع وحدة الدولة الإسلامية وانتشار الحركات الثورية والنزعات الاجتماعية والدعايات الدينية المعارضة للسلطة العباسية[1].

ونتيجة لهذا الوضع السياسي المضطرب فقد زاد الانقسام عن الدولة العباسية، وتفتت حاضرة الخلافة، وانقسمت السلطة الكبيرة في بغداد الى سلطات متعددة مما ادى الى فساد الحياة السياسية.

فقد سيطر البويهيون على المشرق، والحمدانيون على الجزيرة والموصل، والاخشيديون على مصر والشام والأمويون على الأندلس إلى غير ذلك من الانقسامات[2].

وقد ارتبطت القوى السياسية التي حكمت الموصل ولاسيما الإدارة الحمدانية بعلاقات غير مستقرة مع الخلافة العباسية حددتها المصالح والظروف إذ لما ضعفت الخلافة العباسية استقل الحمدانيون عنها وأصبحت مركز قوة في المنطقة يحسب لها حساب، وذلك لنهوضها بأعمال جديرة بالاهتمام فهي التي استطاعت كبح جماح الخوارج[3]، كما قضت على الفتن والاضطرابات التي كانت تقوم بها القبائل العربية في المنطقة فضلا عن تصديها للروم البيزنطيين بكل قوة وعنف والدفاع عن الحدود العربية الإسلامية، وبذلك نالت هذه القوة المجد والسمعة الحسنة عند الأمراء والخلفاء نظرا للمهام الجليلة التي اضطلعت بها وكانت أهلا لها[4].

---

(1) ينظر: الدولة الحمدانية في الموصل وحلب، فيصل السامر 1/ 24.

(2) ينظر: المنتظم في أخبار الأمم، ابن الجوزي 6/ 288.

(3) ينظر: الدولة الحمدانية في الموصل وحلب 1/ 86-93.

(4) ينظر: الدولة الحمدانية، احمد عدوان/ 85 و 149.

وقد تولى الحمدانيون الموصل سنة (293هـ)، فحكمها أبو الهيجاء عبد الله ابن حمدان (ت 318هـ) كنائب للخليفة العباسي المكتفي بالله (أبو محمد علي بن المعتضد) (ت 295هـ) لذلك تعد هذه السنة بداية قيام الدولة الحمدانية[1].

غير أن الدولة الحمدانية لم تكن ذات تقاليد ثابتة واضحة المعالم وان نظمها تكاد تكون صورة مصغرة لنظم الخلافة التي انفصلت عنها وتفرعت منها، حتى أن الأمراء قلدوا الخلفاء في كل شيء وحذو حذوهم في حياتهم الخاصة وتقاليد بلاطهم وأساليب حكمهم ونظم دولتهم، وانه يمكن القول أن الدولة المستقلة خلافة مصغرة يحكمها أمير، وان حكام الدولة الحمدانية اشتغلوا في توطيد سلطانهم وتثبيت استقلالهم لذلك لم يسمح لهم أن يشرعوا نظما ثابتة ومستقرة[2] وقد لجا الحمدانيون إلى تثبيت استقلالهم بكل وسيلة بالحرب والسياسة، إذ صاهروا الخلفاء والأمراء والحكام في بغداد ليوسعوا سلطانهم ويقروا نفوذهم[3].

ومن جهة أخرى جذبوا إليهم العامة بإرسال المؤن والأقوات عندما تعرضت بغداد وسامراء للغلاء والمجاعة وهي سياسة حكيمة أكسبتهم سمعة طيبة في هاتين الحاضرتين[4] وبهذه الأساليب استطاع الحمدانيون أن يحكموا أقاليم شاسعة ولاسيما في الموصل وحلب، إذ تطلبت إقامة الدولة الحمدانية جيشا قويا مدربا مزودا بخير العدد، وكان أول من أدرك هذه الحقيقة ناصر الدولة الذي اعتمد على القبائل العربية والمماليك في تكوين جيشه، فضلا عن الأعاجم والأتراك، ولقد اعتمد ناصر الدولة على الأكراد أيضا فقد كانوا عنصرا عسكريا ممتازا، ومن القوة المؤثرة في تاريخ الجزيرة. و ظلت الدولة الحمدانية في الجزيرة مستقلة حتى اختلف الحمدانيون فيما بينهم بعد وفاة ناصر الدولة الحسن بن عبدالله بن حمدان سنة (368هـ) مما هيأ للقوى المختلفة أن تسلبهم استقلالهم. والواقع أن حكم الحمدانيين في الموصل والجزيرة عموما انتهى بمقتل ولد ناصر الدولة أبي تغلب سنة (369هـ)، فتفرقت الأسرة الحمدانية واختلفت، فدخل بعضهم في ظل بني بويه والأخر في

---

(1) ينظر: الدولة الحمدانية في الموصل وحلب 1/ 203.

(2) ينظر: نفسه1/ 303.

(3) ينظر: تجارب الأمم، مسكويه 2/ 319؛ زبدة الحلب من تاريخ حلب، ابن العديم 1/ 115.

(4) ينظر: أخبار الراضي بالله والمتقي بالله أو تاريخ الدولة العباسية من 322-333؛ الصولي/ 108.

ظل الفاطميين في مصر، على حين التحق فريق منهم بعمهم أبي المعالي شريف سعد الدولة بحلب[1].

وهذا يعني أن الحمدانيين كوّنوا إمارتهم في الموصل وحلب وقد احتفظوا بوحدتهم وتعاونهم في الفترة الأولى في حياة ناصر الدولة فلما توفي هذا فقدت الأسرة الحمدانية وحدتها وانفصمت عرى التعاون بين أفرادها حتى قام عداء سافر بين أبنائها نتيجة تقارب المصالح والأطماع الشخصية، وتدخلت القوى الخارجية من العباسيين والفاطميين والبيزنطيين من اجل السيطرة على بلاد الحمدانيين فطوحت باستقلالهم في النهاية، إذ فقد الحمدانيون استقلالهم في الموصل سنة (368هـ)، وفي حلب سنة (394هـ). حتى أطلّ القرن الخامس وزادت الاضطرابات السياسية الداخلية وزاد تسلط البويهيين على البلاد، إذ استولوا على مواردها، فأصبح الخليفة العباسي نفسه يعيش على ما يجودون به عليه، ولم يقف تسلطهم عند هذا الحد فحسب بل كان لسياستهم أسوأ الأثر في العراق خاصة، إذ قامت الفتن والاضطرابات وعم الفساد، وانتشر الفزع في قلوب الناس[2] هذه الأوضاع التي شهدها القرن الخامس عموماً شهدت ولادة دولة بني عقيل في الموصل. هذه الدولة عملت على إقامة علاقات مع كل من الخلافة العباسية من جهة والبويهيين من جهة أخرى وما ذاك إلا لتحقيق أهدافها في السيطرة على الموصل، فلما ضعفت الخلافة الحمدانية في الموصل تطلع العقيليون وهم من رعايا الحمدانيين للسيطرة على الموصل، ونجح أبو الدرداء محمد بن المسيب (ت 386هـ) أمير بني عقيل في الاستيلاء على نصيبين سنة (379هـ)، ثم استولى على الموصل سنة (380هـ) واعترف البويهيون به والياً على الموصل، لكنهم ما لبثوا أن عزلوه سنة (382هـ)، وصاروا يتولون حكم الموصل سنة (386هـ)، إذ تمكن المقلد بن المسيب (ت 391هـ) – وهو أخو محمد بن المسيب العقيلي – من استعادتها من يد البويهيين وأسس دولة بني عقيل التي ظلت قائمة حتى سنة (489هـ)[3].

ومثلما ارتبطت سياسة الحمدانيين من قبل بالمصالح ارتبطت سياسة العقيليين أيضاً في حكمهم للموصل بالمصالح مع الدولة العباسية، فلقد نظر الخليفة العباسي إلى دولة العقيليين نظرة قومية خاصة بعد أن تداعت أحوال العرب أمام العناصر الأجنبية، فأصبح

(1) ينظر: الأعلاق الخطيرة، ابن شداد 3 ق1/ 39 ؛ الدولة الحمدانية في الموصل وحلب/ 289 وما بعدها.

(2) ينظر: الأدب في ظل بني بويه، محمود غناوي الزهيري/ 32-34.

(3) ينظر: الكامل في التاريخ، ابن الأثير 9/ 92 و 9/ 164.

الخلفاء العباسيون يميلون إلى بني عقيل ويحترمونهم لما امتازوا به من نزعة عربية ضد المتسلطين على الخلافة من العناصر غير العربية كالبويهيين والسلاجقة وغيرهم، ولذلك فقد خلع الخليفة العباسي على الأمير العقيلي المقلد بن المسيب ولقبه بـ((حسام الدولة)) وأقطعه القصر والكوفة فضلاً عن الموصل وما بيده من الأعمال التابعة لها وذلك سنة (386هـ)[1].

وبذلك جاءت الخطوة الأولى في تثبيت أقدامهم في حكم الموصل، أما عن علاقتهم بالبويهيين فقد كانت قائمة على المصالح أيضاً، فإذا ضاقت الحال مع العقيليين إزاء قوة البويهيين أو القوة المجاورة مالوا إلى مصالحة البويهيين فدفعوا لهم الأتاوة ورسم الحجابة، والعكس صحيح[2] وعموماً شكل هذا الأمر خطوة ثانية في تثبيت أقدامهم على حكم الموصل.

غير أن دولة بني عقيل تميزت بكثرة النزاعات والحروب فيما بينها على الحكم من جهة، وفيما بين القوى الخارجية المتمثلة بالبويهيين والسلاجقة من جهة أخرى، فالنظام القبلي هو السائد في اختيار الأمير، ولذلك كثرت انقساماتهم الداخلية وحروبهم مع بعضهم من أجل الإمارة وخاصة بعد وفاة الأمير الحاكم أبو الدرداء محمد بن المسيب العقيلي سنة (386هـ).

والواقع أن دولة بني عقيل تعد استمراراً لدولة بني حمدان في نظامهم الإداري، وهو صورة مصغرة أيضاً للنظام الإداري في الدولة العباسية، فقد اتخذوا الوزراء والكتاب والقضاة ورؤساء الدواوين وأضافوا عليها منصب نائب الأمير[3].

غير أن الموصل لم تشهد الأمن والاستقرار طيلة حكم العقيليين، وذلك من جراء الحروب الداخلية والخارجية، فكانت هذه الأسباب عاملاً مهماً في إضعافهم وتمزقهم وسقوطهم، بعدها آثروا العودة إلى موطنهم الأصلي البحرين سنة (489هـ)[4]. ولاشك أن الخلافة العباسية لم تكن راغبة في زوال هذه الدولة العربية، لما تميزت به من نزعة عربية أصيلة[5]. فلقد شكلت الدولة العقيلية رد فعل قومي على انحلال النفوذ العربي، وعلو شأن

(1) ينظر: ذيل تجارب الأمم، أبو شجاع/ 283-284.

(2) ينظر: الكامل في التاريخ 7/ 157.

(3) ينظر: دولة بني عقيل/ 116.

(4) ينظر: نظم الحكم والإدارة، توفيق اليوزبكي، بحث ضمن موسوعة الموصل الحضارية 2/ 286-294.

(5) ينظر: دولة بني عقيل/ 141.

العناصر الأجنبية، إذ بلغ التعصب القومي لبني عقيل إلى رفض الاشتراك في الحروب مع الأتراك والأكراد والديلم في جيش واحد. إذن فالنزعة القبلية الداخلية مع بعضهم البعض من أجل الحكم، والخارجية المتمثلة بعروبتهم والحفاظ على هذه العروبة مهما كان السبب هي التي أدت إلى انهيارهم وتمزقهم[1].

وهكذا يتضح لنا من الحديث عن القرن الرابع والخامس سياسياً أن التدهور السياسي بدأ في القرن الرابع وامتدت جذوره إلى القرن الخامس إذ بلغ التدهور السياسي مبلغه. وقد واكبت حركة الشعر الظرف السياسي وتأثرت به سلباً وإيجاباً.

3. الوضع الاجتماعي:-

شهدت الموصل في القرن الرابع والخامس خليطاً من السكان شمل العرب والأتراك والأكراد والفرس والديلم والآراميين وعدداً من الطوائف الدينية، وإذا أردنا أن نتتبع بشكل موجز حياة كل فئة من هذه الفئات وجب علينا بيان وضع كل منها في مدينة الموصل

فالعرب يشكلون الغالبية العظمى من سكان الموصل، وكانت بنو تغلب وأياد والنمر من أولى القبائل التي دخلتها إبان الفتح الإسلامي لإقليم الجزيرة الفراتية، ثم توافدت عليها قبائل الخزرج والازد وتميم وهمدان وبنو قيس وربيعة والشهوان وبنو شيبان وقبائل أخرى،[2] وتعد قبائل تغلب واياد والنمر من القبائل العدنانية، والذي يعنينا في بحثنا هذا هو قبيلة تغلب التي كان لها الشأن في بلاد الجزيرة والعراق واشتهر كثير من أسرهم التي كان لها الشأن في إدارة البلاد مثل العدويين والحمدانيين والعقيليين، إذ كثر عددهم في الموصل، ويذهب البعض أنهم سكنوا قرب باب العراق فكانت المحلة تسمى محلة التغالبة[3] والمعلوم أن الحمدانيين هم من حكموا الموصل في القرن الرابع للهجرة، فإذا ما عدنا إلى ابن حوقل الذي كتب مؤلفه في القرن الرابع أي في عصر بني حمدان نجده يحدد مواقع القبائل التي سكنت الموصل إذ يقول «كانت الموصل تحوي على أحياء كثيرة لقبائل ربيعة ومضر واليمن، وبيوت لذوي فهد وبني عمران من وجوه الازد وأشراف اليمن وبني أود وبني زبيد وبني أبي

---

(1) ينظر: نفسه/ 182.

(2) تاريخ الموصل، سليمان الصائغ الموصلي 1/ 51.

(3) ينظر: تاريخ الموصل، سعيد الديوه جي 1/ 18.

حداس والعمريين وبني هاشم وغيرهم »[1]. ولما «قامت دولة بني عقيل في القرن الخامس أصبحت جميع هذه القبائل من رعاياهم وعنصراً هاماً من عناصر مجتمعهم»[2].

وهكذا يمكن إيجاز التكوين البشري للموصل بأنها كانت تضم قبائل من أياد وتغلب والنمر والتي تنتمي إلى القبائل العدنانية، ثم قبائل الأزد وهي من القبائل القحطانية أو اليمانية، غير أن تغلب ذات الكثرة الغالبة ظل تأثيرها واضحا حتى أتيح لها أن تقيم دولة الحمدانيين سنة (292هـ)[3].

وإلى جانب القبائل العربية، فقد كانت الجزيرة موطن الأكراد منذ القدم، وقد كونوا عنصرا بشريا مهما من عناصر سكانها اشتهروا بقوة أبدانهم وشدة بأسهم وقدرتهم الحربية التي اكتسبوها من طبيعة بلادهم الجبلية الوعرة[4].

وتذكر المراجع العربية أسماء القبائل الكردية ذات الأهمية في أحداث القرن الرابع والخامس ومنهم الأكراد الهذبانية والحميرية واللارية الذين كانوا يعيشون في منطقة الموصل وما حولها حيث كانت لهم في المدينة إحياء وفي خارجها مناجع للرعي[5].

أما الأتراك فقد كثر عددهم في العراق عموماً منذ عهد الخليفة المعتصم بالله العباسي سنة (218هـ)، وزاد عددهم عندما دخل البويهيون بغداد سنة (334هـ)، وانتشروا في كثير من المدن العراقية ثم سار كثير منهم من بغداد إلى الموصل، وصاروا يشكلون عنصراً مهماً من عناصر السكان في مدينة الموصل، وأكثر ما تجلى خطرهم على الموصل أيام الدولة العقيلية حينما شرعوا بتوجيه غزواتهم إليها في مستهل القرن الخامس للهجرة[6].

وظهر الديلم والفرس مع دخول البويهيين إلى بغداد سنة (334هـ)، فكانت بداية ظهورهم في الموصل مع بني حمدان، وازدادوا وانتشروا بعدها في عهد بني عقيل.

أم الآراميون فهم مجموعة من القبائل التي عاشت في مناطق واسعة من ارض الجزيرة العربية، ويذكر المؤرخ القس سليمان الصائغ في كتابه تاريخ الموصل إن الآراميين هم

---

(1) صورة الأرض/ 195.

(2) دولة بني عقيل/ 181.

(3) ينظر: الدولة الحمدانية في الموصل وحلب 1/ 180.

(4) ينظر: خلاصة تاريخ الكرد والكردستان، محمد أمين زكي/ 64.

(5) ينظر: صورة الأرض/ 195.

(6) ينظر: دولة بني عقيل/ 183-184.

الجرامقة[1]، ولم يستخدم المؤرخون العرب لفظة (آراميين) بل استخدموا لفظة النصارى للدلالة على النصارى الذين عاشوا في إقليم الجزيرة[2].

ويبدو أن النصارى تمتعوا بكثير من الحرية الدينية والتسامح فقد اتخذ كثير من الخلفاء والأمراء كتابا من النصارى كما حدث في سنة (387هـ) عندما آلت الرياسة في بلدة داقوقا من أعمال الموصل إلى اثنين من النصارى [3]، وقد سكن كثير من هؤلاء النصارى في الموصل، وكان لهم كنائس وأديرة أسهمت إسهاماً كبيراً في إحياء الوضع الثقافي للمدينة[4].

وسكن الموصل عدد كبير من اليهود وقد سكنها المجوس أيضاً، وقد اعتُرِفَ بهم في القرن الرابع بأنهم من أهل الذمة إلى جانب اليهود والنصارى، كما سكن مدينة الموصل كل من الأيزيديين وهم من الأكراد وكانوا ينتحلون الديانة الزرداشتية قبل الإسلام، وسكن أيضاً الصابئة الذين اشتهروا بالصياغة[5].

وهكذا نرى أن الموصل كانت مزيجا من السكان كان غالبيتهم من القبائل العربية العدنانية والقحطانية، وقد أفاد هذا المزيج من إحداث تقدم عام في مختلف نواحي الحياة اثر اختلاف الثقافات.

وإذا أردنا أن نسلط الأضواء على الحالة الاجتماعية للموصل إبان القرنين الرابع والخامس نرى أن الوضع الاجتماعي يسير باتجاهين مهمين، يتمثل الأول بالطبقة المترفة وهي طبقة القادة والساسة، إذ كانت حياة الأمراء والخاصة ناعمة من خلال قصورهم الفسيحة والفخمة، تحيط بها حدائق غنّاء حافلة بالورد، وكان الأغنياء يصنعون بيوتا من الخيش المبلل بالماء حيث تعقد مجالس الطرب والشراب[6] ولقد كان الأمراء والوجهاء يقطعون أوقات فراغهم بمختلف وسائل التسلية التي كانت معروفة كالصيد وحفلات الشرب والمسامرة ولعب الشطرنج والنرد والصولجان[7] أما حياة الطبقة الأخرى وهي طبقة

---

(1) ينظر: تاريخ الموصل 1/ 45.

(2) ينظر: صورة الأرض/ 196.

(3) ينظر: أهل الذمة في الإسلام، ترتون أ. سي.، ترجمة حسن حبش/ 28.

(4) ينظر: تاريخ مختصر الدول، ابن العبري/ 131.

(5) ينظر: دولة بني عقيل/ 186.

(6) ينظر: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ادم. متز 1/ 151

(7) ينظر: الدولة الحمدانية في الموصل وحلب 1/ 372.

غير الأمراء فكانت تعيش في ضنك من العيش فقد كان هناك حياة أخرى عابسة تمثلت بالفقراء الذين لا يجدون ما يأكلون إلا بالكد والتعب، ويأتي هذا الأمر نتيجة لانخفاض الأجور، ولكن هذه الظروف العسيرة لم تحل دون بروز ذوي المواهب والكفاءة حتى من العبيد الذين تعلموا الكتابة وأولعوا بالشعر والأدب والفن[1].

وعموماً فأهل الموصل إبان هذين القرنين كانوا يتمتعون بحياة طيبة أنشا فيها أهل الموصل الدور الجميلة وزينوها، وعنوا بالحدائق والأزهار، والحمامات وبلطوا أرضها بالرخام[2] واستعمل أهل الموصل المراوح اليدوية في الصيف اذ كانت تنسج من الخوص أو القصل، كما استعملوا الحشيش في تبريد دورهم التي كانوا يبللونها بالماء ويحركونها فيأتي منها هواء بارد، كما استعملوا الثلج الذي كانوا يحضرونه من الجبال ويحفظونه بالتبن والقش، فكان الثلج متوفرا عندهم وقت القيظ[3].

أما عن الألعاب فقد أولع أهل الموصل بلعب الشطرنج والنرد ولم تخلُ دواوين الشعراء من وصف النرد والشطرنج، كما اشتهر أهل الموصل بخروجهم إلى الطبيعة في الربيع حيث كانوا يقصدون ظاهر المدينة وسهولها ويضربون لهم خياما وسط الأعشاب وقصيل الشعير والأماكن الخضراء، كما عرف عن أهل الموصل أنهم كانوا يقصدون شارع النهر برفقة عوائلهم في المساء ترفيهاً عن النفس اذ كان الشارع مورقا مشجرا ومطلا على النهر،[4]ولقد اتجه الفتيان في الموصل إلى الأديرة التي انتشرت في العديد من أرجائها، وذلك طلبا للراحة والمتعة، إذ كانت هذه الأديرة ذات جاذبية للولاة والحكام والشعراء بما توافرت عليه من جمال في الطبيعة ويسر في الحياة الاجتماعية[5]كما كان أهل الموصل يقصدون حمام العليل للنزهة والاستحمام وسعيا وراء الشفاء من الأمراض الجلدية، ويقصدون(عين كبريت) و(الدار البيضاء) للاستشفاء من الأمراض الجلدية، وربما قصدوا عين يونس ليغتسلوا بمائها الذي يعدونه مباركاً[6] ولقد عرف عن أهل الموصل اهتمامهم بالخيل

---

(1) ينظر: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، الثعالبي/ 229.

(2) ينظر: صورة الأرض/ 195.

(3) ينظر: تاريخ الموصل، الديوه جي 1/ 232-236.

(4) ينظر: الحياة الاجتماعية، نجمان ياسين، ضمن موسوعة الموصل الحضارية 2/ 336.

(5) ينظر: الديارات/ 117 – 118.

(6) ينظر: معجم البلدان، 3/ 334.

والفروسية، إذ أظهر الحمدانيون والعقيليون اهتمامهم بالخيل من خلال حلبات السباق التي كانوا يقيمونها ويتبارى فيها الفرسان ويجزلون لهم بالعطاء، ونجد في دواوين الشعراء قصائد في وصف الخيل كما اهتم أهل الموصل بأمور أخرى هي الصيد وتربية الحمام والعاب الفتوة[1].

وبهذا تميزت الحياة العامة للموصليين بكثرة نشاطها الحياتي والعملي مما جعل منها مدينة حيوية فاعلة اقبل إليها الناس من مختلف الأجناس ومن مختلف الطبقات العملية والسلطوية والثقافية ومن بين من اقبل إليها الشعراء. إذ شكلت لهم الموصل البيئة الخصبة سواء الطبيعية منها أم الاجتماعية.

4. الوضع الاقتصادي :-

لم تكن الحياة الاقتصادية في القرن الرابع والخامس إلا امتدادا وتطورا طبيعيا للسياسة الاقتصادية ذات الطابع الإقطاعي الطبقي الذي نشأت عليه الدولة العباسية، وكان لابد لهذا التطور الاستغلالي من أن يبلغ مرحلة تؤثر تأثيرا فعالا وسيئاً في سير الحياتين السياسية والاجتماعية كما مر بنا في مجمل حديثنا عن الحياة والوضع السياسي والاجتماعي، إذ بدا التأثير واضحا من قبل الدول المنقسمة عن الدولة العباسية في نهج سياستها للحفاظ على الاستقرار فاتبعت نظام الخلافة العباسية في مجمل سياستها الاقتصادية في الزراعة والتجارة والصناعة.

فقد تميز إقليم الموصل بوفرة حاصلاته الزراعية وتنوع إنتاجه، إذ تأتي الحبوب كالقمح والشعير في مقدمة تلك الحاصلات، تليها الفواكه وأهمها الكمثري والرمان والعنب والتفاح، وكانت بغداد تعتمد في ميرتها على الموصل أربعة أشهر من كل عام[2] وفي عصر الحمدانيين ازدهرت الزراعة نتيجة الاستقرار الذي تمتعت به الموصل في عهدهم، وقد أشار ابن حوقل إلى ذلك بقوله «غرسوا فيها الأشجار وكثرت الكروم وغرست الفواكه وغرست النخيل والخضر»[3]، والواقع أن سياسة الحمدانيين في عهد ناصر الدولة كانت تهدف إلى

---

(1) ينظر: تاريخ الموصل، سعيد الديوه جي 1/ 235؛ الحياة الاجتماعية، لجمان ياسين، ضمن موسوعة الموصل الحضارية 2/ 337.

(2) النجوم الزاهرة، أبن تغري بردي 1/ 45.

(3) صورة الأرض 1/ 126 وما بعدها.

إنماء الغلال والحبوب على حساب الأشجار غير المثمرة، وقد ترتب على هذه السياسة زيادة الإنتاج وتعاظم الخراج الذي استخدموه في الإنفاق على الحروب ضد الروم البيزنطيين[1] إلا أن هذه السياسة لقيت نقدا كبيرا من المؤرخين، فقد اتهموا بأنهم بدو قطعوا الأشجار وقضوا على العمران وفي هذا الشأن يذكر أن الحمدانيين حين استولوا على الموصل اشتروا الأراضي والأملاك بأبخس الأثمان بل بعشر سعرها، وكان ناصر الدولة هو الذي يقدر الغلة بنفسه إذ خصص لأصحاب الأرض من حصتها الخمس فحسب وكذا الحال في عهد ولده أبي تغلب استولى على أكثر الغلات كما استولى على حصة المزارع بثمن كان هو يقدره وواضح أن ما فعل الحمدانيون كان لمصلحتهم الشخصية أولا قبل حفاظهم على استقرارهم من الخطر الخارجي أو الداخلي، فلقد أصبح أصحاب الأراضي بعد أن استولى عليها الحمدانيون فقراء معدمين انصبت عليهم الشدائد والمصائب[2]. وفي عهد الدولة العقيلية مرت الزراعة في الموصل بأزمات كثيرة نتيجة الحروب المتوالية لأمراء بني عقيل[3]، فضلاً عن حصول برد شديد استمر قرابة الشهرين جمدت فيه حافات نهر دجلة، مما صاحب قلة الأمطار فأدى إلى تدهور الزراعة[4]، فالوضع الزراعي للدولة الحمدانية على عيوبه يعد أفضل بكثير من وضعه في الدولة العقيلية عموماً.

أما التجارة فقد ازدهرت في القرن الرابع للهجرة، إذ أشار ابن حوقل إلى ذلك عندما ذكر أن الموصل امتازت بأسواقها الكثيرة إذ أن لكل صنف من أصناف البضاعة سوقين أو ثلاثة أو أربعة خاصة بها، وكل سوق منها يضم مئة حانوت أو أكثر[5] ومن «أسواق الموصل المشهورة :سوق الطعام والأساكفة وسوق الغنم وكان يقام في كل يوم أربعاء سوق عرف (بسوق الأربعاء) في الساحة الفسيحة بداخل القلعة، فضلا عن سوق الحشيش والسقائين والقتابين والبزازين والسراجين»[6].

---

(1) ينظر: الدولة الحمدانية في الموصل وحلب 1/ 334.

(2) ينظر: صورة الأرض 140 - 143.

(3) ينظر: تاريخ الدويلات العربية والإسلامية، رشيد عبدالله الجميلي/ 161.

(4) ينظر: المنتظم في أخبار الأمم، حوادث سنة 417هـ، 1/ 212.

(5) ينظر: نفسه 1/ 215.

(6) أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، المقدسي/ 139.

ولقد ارتبطت تجارة الموصل مع غيرها من المدن الداخلية والخارجية بطرق برية ساعد الحمدانيون على الحفاظ على أمنها واستقرارها بالتعاون مع الخلافة العباسية في بغداد، إذ كان الحفاظ على الطرق من الضرورات المهمة في ازدهار التجارة، ولما كان من مصلحة الحمدانيين استتباب الأمن في ربوع مملكتهم فأنهم جعلوا في الطرق الوعرة خيالة ومشاة للقضاء على العابثين، وعلى اثر هذه التحفظات ازدهرت التجارة، وأدت المعاملات التجارية إلى قيام محيط تجاري وقد أفاد الأمراء من العشور والضرائب المختلفة التي فرضوها على التجار، وترتب على ذلك أن يصدر الحمدانيون عملة خاصة بدولتهم مادامت السكة مظهرا من مظاهر السيادة والاستقلال وعاملاً مهماً في قيام التجارة والتبادل[1]. ومثلما عملت الاضطرابات الداخلية والخارجية لبني عقيل في تدهور زراعتهم هي نفسها أيضاً أدت إلى تدهور تجارتهم، فكانت تجارة بني عقيل قليلة جداً، ومع ذلك فقد اتخذوا لهم نقوشاً مع أمراء بني العباس على نقودهم[2].

وتميزت الموصل بشهرتها في بعض الصناعات التي غزت معظم أسواق أوربا واسيا، ويعود الفضل في ذلك إلى صناعها الذين تألقت شهرتهم بسبب ما توافر لديهم من خبرات ومهارات فنية، وقد ساعد على ازدهار هذه الصناعات تشجيع الأمراء الحمدانيين والعقيليين لكل ماله علاقة بالترف من جهة كالثياب والسجاد والعطور والزجاج وصناعة الحلي، وبما له علاقة بعمارة القصور والمساجد والمشاهد والحصون، وصناعة الأسلحة من جهة أخرى. وكانت الموصل من أعظم مراكز صناعة النسيج في الدولة العربية الإسلامية، فقد برع نساجو الموصل في صناعة المنسوجات الحريرية، فاتخذوا لها الحواشي المقصبة وطرزوها بالكتابات المختلفة[3] وقد اشتهرت الموصل بصناعة التحف المعدنية المطعمة بالذهب والفضة، وصناعة التحف الفخارية والخزفية، وفن الحفر في الرخام والجص والخشب، كما تقدمت صناعة البناء في الموصل، وعرفت دورها بفخامة البناء وجمال التنسيق، والزخرفة واتخاذ الحدائق والأحواض والنافورات بين الأشجار[4].

---

(1) ينظر: الدولة الحمدانية في الموصل وحلب 1/ 337 وما بعدها

(2) ينظر: دولة بني عقيل/ 171-176.

(3) ينظر: الفن الإسلامي، كونل ارنست/ 87.

(4) ينظر: تاريخ الموصل، سعيد الديوه جي 1/ 223.

ولا يسعنا إلا أن نذكر أن الموصل بالرغم من أوضاعها العامة غير المستقرة للدولتين الحمدانية والعقيلية إلا أنها كانت تعيش حياة اتسمت بالعمل والعلم والأدب والشعر والإبداع.

5. اللغة العربية وآدابها :-

أ- اللغة العربية :

تمثل اللغة العربية هوية الأمة ومقياس حضارتها التي يتم بواسطتها التفاهم بين أبنائها، وقد ازداد الاهتمام بهذه اللغة بعدما خالط العرب جيرانهم، ودخل في الإسلام من لايجيدها، مما حدا بالعلماء إلى الإسراع في المحافظة عليها من الفساد، فاستنبطت القوانين لحفظها عن طريق تأليف الكتب والمعاجم اللغوية، وما أن حل القرن الرابع للهجرة حتى نضجت فيه علوم اللغة، واستكملت فيه الدراسات النحوية واللغوية عناصرها[1].

وفي الموصل لقيت اللغة العربية وعلومها الحظوة عند علمائها في القرن الرابع والخامس، نظرا لما قدموه من خدمات جليلة للنهوض بها والمحافظة على سلامتها، بمصنفاتهم الكثيرة في هذا المجال. فكان من العلماء البارزين في مجال اللغة العربية:

1- أبو جعفر محمد بن سعيد البصير الموصلي العروضي النحوي (ت 310هـ)، الذي كان ذكيا فهما في علوم اللغة العربية[2].
2- جعفر بن محمد بن حمدان الموصلي (ت 323هـ)، الذي قال عنه الحموي انه كان" حافظا لكتب اللغة"[3].
3- أبو الحسن علي بن محمد العدوي الشمشاطي (ت 380هـ)، الذي صنف كتاب (المثلث الصحيح) في اللغة، ورتّبه على حروف المعجم[4].
4- أبو الفتح عثمان ابن جني (ت 392هـ)، الذي اشتهر بمؤلفاته الكثيرة إذ وضع كتابه الموسوم بـ(الاشتقاق الأكبر)[1] وكتاب (المذكر والمؤنث)[2] وكتاب

---

(1) ينظر: تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان 2/ 352.

(2) ينظر: بغية الوعاة في طبقات النحاة، السيوطي 1/ 114.

(3) معجم الأدباء 7/ 192.

(4) ينظر: الفهرست، أبن النديم/ 154.

(الخصائص)[3] وكتاب (سر صناعة الأعراب)[4] وكتاب(النوادر الممتعة)[5] وكتاب (اللمع في العربية)[6]، ولقد عدّه ابن خلكان «إماماً في علم العربية»[7].

5- أبو الفتح علي بن الحسن بن الوحشي النحوي، من علماء القرن الرابع في النحو، وهو ممن تخرج على شيخه ابن جني[8].

6- أبو العباس أحمد بن محمد الأخفش، نحوي من نحاة الموصل المتقدمين في القرن الرابع[9]، كان إماماً في النحو، له كتاب (في تعليل القراءات السبع)[10].

7- أبو القاسم الحسين بن علي الوزير المغربي (ت 418هـ) الذي كان أثره البالغ في مجال اللغة ولا سيما كتابه (المنخَّل)[11] وهو مختصر (إصلاح المنطق) لأبن السكّيت.

8- أبناء أبن جني في القرن الخامس، وهم عالي وعادل وعلاء، ولاسيما عالي (ت 457هـ) الذي أخذ العربية عن أبيه[12].

9- علي بن دبيس النحوي الموصلي، الذي أخذ النحو عن أبن وحشي تلميذ أبن جني، وممن أخذ عنه زيد النحوي الموصلي المعروف بمَزْرُكّة[13] في القرن الخامس.

---

(1) ذكره آدم متز في الحضارة الإسلامية 1/ 437.

(2) نشره ريشير، باريس، 1914، في مجلة (M. O.) 8/ 193-202، نقلاً عن ذخائر التراث العربي الإسلامي، عبدالجبار عبدالرحمن 1/ 76.

(3) تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية للكتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م.

(4) تحقيق مصطفى السقا وآخرون، القاهرة، 1954.

(5) ذكره الحموي في معجم الأدباء 12/ 111.

(6) تحقيق حامد المؤمن، النجف، 1982.

(7) وفيات الأعيان، أبن خلكان 3/ 246.

(8) ينظر: معجم الأدباء، 13/ 32؛ بغية الوعاة 2/ 157؛ موسوعة أعلام الموصل، بسام الجلبي، 1/ 460.

(9) ينظر: الخصائص، أبن جني 1/ 10.

(10) ذكره حاجي خليفة في كشف الظنون 1/ 424.

(11) تحقيق عبدالعزيز ياسين عبدالله، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، 1985.

(12) ينظر: تاريخ الموصل، سعيد الديوه جي 1/ 210.

(13) ينظر: معجم الأدباء 2/ 75.

10- أبو القاسم عمر بن ثابت بن إبراهيم بن عمرو الضرير النحوي الموصلي الثمانيني (ت 442هـ)[1]، وقد صنف في مجال النحو (شرح اللمع لابن جني)[2] و(الفوائد والقواعد)[3]، ويعد أحد أئمة العربية في العراق[4].

ب- الأدب العربي:

يعد الأدب انعكاسا لحياة المجتمعات وصدى للبيئة التي يعيش فيها، لذلك سيتم بيان أشهر العلماء من الأدباء في كل ميادين الأدب النثرية ونقد الأدب أيضا تاركين الشعر إلى الفقرة اللاحقة.

فمن حيث الخطابة والقصة في الموصل نرى من الخطباء الذين كان لهم باع طويل في هذا المجال هو ابن جني الموصلي (ت 312هـ)[5].

وفي القرن الخامس برز أبو الحسين علي بن الحسن بن علي المقرئ الخطيب الموصلي (ت 411هـ)[6]، كما برز من الخطباء آل الطوسي ومنهم أحمد بن محمد بن عبدالقاهر بن هشام أبو نصر الطوسي (ت 525هـ)، والذي تولى الخطابة في الموصل نظراً لما يمتلكه من خلفية علمية وأدبية[7]. وقد تركزت مواضيع الخطب حول القضايا الدينية وقضايا الإسلام والمسلمين، كالدعوة إلى عبادة الله وطاعته والتذكير بالآخرة[8].

أما في مجال القصة فقد اشتهر أبو الفرج الببغاء (ت 398هـ)، الذي نقل أخبار القصاص، وله كتاب في القصص لم يصل إلينا[9] كما اشتهر في مجال القصة جعفر بن حمدان (ت 323هـ) صاحب دار العلم[10] فضلا عن أبي بكر النقاش الموصلي (ت 351هـ)[1].

---

(1) ينظر: نزهة الألباء، الأنباري/ 256؛ معجم الأدباء/ 16، 57-58.

(2) تحقيق برهان العكبري، الكويت، 1984.

(3) تحقيق عبدالوهاب الكحلة، جامعة الموصل، 1995.

(4) ينظر: العبر، الذهبي 3/ 200.

(5) معجم الأدباء 12/ 93.

(6) ينظر: ذيل تاريخ مدينة السلام، ابن النجار 4/ 407.

(7) ينظر: طبقات الشافعية الكبرى، السبكي 6/ 58.

(8) ينظر: معيد النعم، السبكي/ 112-113.

(9) ينظر: شعر الببغاء، هلال ناجي، فرزة مجلة المجمع العلمي العراقي، ج2/ م34 / 293.

(10) ينظر: معجم الأدباء 7/ 193.

والواقع أن هناك فنوناً نثرية أخرى كالوعظ والأمثال وغيرها قد أسهمت مجتمعة في تنشيط الحركة الأدبية والثقافية للموصل في القرن الرابع والخامس.

وفي مجال النقد الأدبي اشتهر جعفر بن حمدان الموصلي الذي ذكر عنه الحموي انه كان ناقدا للشعر، وأشهر الكتب التي نقدها جعفر بن حمدان هي كتاب (السرقات) وكتاب (الشعر والشعراء) وكتاب (محاسن أشعار المحدثين)[2] ومن علماء الموصل الذين أسهموا في مجال النقد ابن جني النحوي الذي ظهرت اهتماماته في كتابه (الفسر)[3] الذي شرح فيه شعر المتنبي ووضح غامضه وغريبه.

وممن اشتهر من النقاد أيضا الخالديان الشاعران في كتابهما (الأشباه والنظائر)[4] والذي يتناول مباحث نقدية متعددة في الشعر العربي كالسرقات والألفاظ والمعاني والموازنة[5]. ولا ننسى علم العروض في الموصل الذي ظهر عند علمائها ولاسيما عند محمد بن سعيد، أبي جعفر البصير الموصلي (ت 323هـ)، وهو من علماء النصف الأول من القرن الرابع للهجرة، والذي وصفه الحموي بأنه كان ذكياً في مجال علم العروض[6]. وكان أبو إسحاق الزجاج معجباً به فقال له يوماً وقد سأله عن أشياء في العروض: يا أبا جعفر لو رآك الخليل لفرح بك[7]. ومن علماء الموصل في العروض أيضاً عبيدالله بن جرو الأسدي، أبو القاسم الموصلي (ت 387هـ)، والذي صنف كتاباً في العروض تحت عنوان (الموضح في العروض) وقد أجاد في تصنيفه[8]. وممن صنف في علم العروض أيضاً ابن جني الموصلي الذي وضع كتابه (العروض)[9]، وكتاب (مختصر القوافي)[10].

---

(1) ينظر: الفهرست/ 36.

(2) ينظر: معجم الأدباء 7/ 191- 192.

(3) تحقيق صفاء خلوصي، ج1، دار الجمهورية، بغداد، 1970، ج2، وزارة الثقافة، بغداد، 1978.

(4) تحقيق محمد يوسف، ج1، 1958، ج2، 1965.

(5) ينظر: نفسه، 246 وما بعدها.

(6) ينظر: معجم الأدباء 18/ 204.

(7) ينظر: الوافي بالوفيات، الصفدي 3/ 104.

(8) ينظر: معجم الأدباء 11/ 65؛ بغية الدعاة 2/ 127-128.

(9) تحقيق حسن شاذلي، بيروت، 1973.

(10) تحقيق حسن شاذلي، القاهرة، 1975.

وقد برز في الموصل أيام الحمدانيين والعقيليين كتّاب رسائل عرفوا بمقدرتهم العالية ومكانتهم المتميزة التي ساعدت في إذكاء حركة الأدب العربي من جهة الرسائل والمكاتبات في جباية خراج أو سد ثغر أو عمارة بلاد أو إصلاح فساد أو تحريض على جهاد[1]. ومن هؤلاء الكتاب في القرن الرابع ماري بن طوبي (ت 390 هـ)[2] والببغاء (ت 398هـ) الذي كان من أشهر الكتّاب في زمانه[3]. أما في القرن الخامس فقد برز الوزير المغربي (ت418هـ) الذي كان كاتباً لقرواش بن المقلّد العقيلي[4].

ولا يفوتنا ونحن نتحدث عن الأدب العربي أن نذكر دار العلم التي أنشئت في الموصل على يد أبي القاسم جعفر بن محمد بن حمدان الموصلي، الفقيه الشافعي (ت323هـ)، إذ حوت هذه الدار مكتبة كبيرة فيها من الكتب مختلف الأصناف، ولم يمنع احد من دخول هذه الدار[5].

ويبدو أن الدور الذي قام به العلماء والأدباء للارتقاء بالموصل كان قد عني بإسهام كبير من لدن أمراء بني حمدان الذين اشتهروا بتقريب العلماء والأدباء، وعرفوا بشغفهم بالأدب والشعر وتذوقه ونقده، كما «ظهر منهم الأدباء والشعراء الذين جمعوا مابين السيف والقلم»[6] حتى أصبحوا كما وصفهم القرماني «ابتهاجا في وجه الزمان»[7] لأنهم من عقلاء الناس وفضلائهم.

أما أمراء بين عقيل فقد كان دورهم إيجابياً فيما يتعلق بالعلماء والأدباء والشعراء، إذ إن أمراءهم كانوا يجيدون نظم الشعر بفضل عروبتهم التي من صفاتها قوة اللغة وحسن البلاغة[8].

---

(1) ينظر: رسائل الثعالبي، الثعالبي/ 3.

(2) ينظر: ذخيرة الأذهان، بطرس نصري الكلداني 1/ 429.

(3) ينظر: تتمة اليتيمة، الثعالبي 1/ 252.

(4) ينظر: وفيات الأعيان 2/ 276.

(5) ينظر: الوافي بالوفيات 11/ 138.

(6) يتيمة الدهر، الثعالبي 11/ 138

(7) أخبار الدول وآثار الأول في التاريخ/ 264.

(8) ينظر: دولة بني عقيل/ 201.

6. المجالس الأدبية والعلمية :-

تعد المجالس العلمية والأدبية من العوامل المهمة لنشاط الحياة الثقافية، فهي من مراكز العلم التي تجري فيها المناقشات والمناظرات في مختلف فروع المعرفة، ولاشك أنها تسهم في تقوية العلاقات بين العلماء والأدباء لأنها تزيد من لقاءاتهم وتعمل على إغناء عقولهم وشحذ أذهانهم نتيجة الحوار والنقاش والجدال المستمر.وكانت تجري هذه المجالس في حضرة الأمراء من جهة وبين الأدباء فيما بينهم من جهة أخرى، إذ كانت المجالس التي تجرى في حضرة الأمراء منتظمة وتتميز بالتنوع فمنها الأدبي ومنها العلمي فضلا عن المحافظة على الآداب والتقاليد المتبعة بما يتناسب مع مجلس الأمير[1].

ومن مجالس الأمراء مجلس ناصر الدولة الحمداني في الموصل، فقد وصف احد شعراء الموصل وهو أبو الحسن الشمشاطي أحد المجالس التي حضرها وحدثت مناظرة بين الشعراء وبيان فحولتهم انه اخذ رمانة وكسرها ثم دفعها الى من حضر من الشعراء والأدباء ليتغنّوا في وصفها ثم بيان صاحب الوصف الأفضل بين الشعراء إذ يقول:

يا حسن رمانةٍ تقاسمها كل أديب بالظرف منعوت

كأنها قبل كسرها كرةٌ وبعد كسر الحباتِ ياقوتِ[2]

ومن مجالس الأمراء المجلس الذي أمر فيه ناصر الدولة بجمع الأدباء والشعراء والمتكلمين ليتناظروا بينهم، وقد حضر هذا المجلس أبو بكر الخالدي الذي وصف ذلك اليوم وصفا ذكر فيه جمال الطبيعة وحسن اللقاء بين من كان من الأدباء والشعراء بحضرة ناصر الدولة إذ يقول:

هو يومٌ كما ترا هُ مليحُ الشمائل

هاج نوحُ الحمام فيه غناء البلابل[3]

---

(1) ينظر: الحياة الفكرية في القرنين الرابع والخامس الهجريين/ 105.

(2) ينظر: معجم الأدباء 14/ 244.

(3) ينظر: ديوان الخالديين، 87-88، وينظر: يتيمة الدهر، 2/ 194.

ومن جهة أخرى هناك المجالس التي كانت تجري بين العلماء والأدباء فيما بينهم، إذ كانت تجري في بيت احد الشعراء أو الأدباء كذلك ليتناظروا بينهم في مختلف فروع المعرفة.

ومن هذه المجالس المجلس الذي جرت فيه المناقشات بين السري الرفاء ورجل من شعراء بغداد يدعى ابن يوسف الذي ادعى الشعر المميز وانه أفضل الشعراء لكن السري الرفاء فاقه إمكانية ومقدرة في كل أمور الشعر[1].

ومن هذه المجالس المجلس الذي جرت فيه المناظرة في علم العروض بين عبيد الله بن محمد جرو الأسدي، أبي القاسم النحوي العروضي الموصلي (ت 387هـ) وبين شيوخ علم العروض وقد نقلها الحموي من كتاب لأبي القاسم نفسه وهو (الموضح في العروض)[2].

وهذه المجالس لم تكن تجري في الموصل فحسب بل كانت تجري خارج الموصل إذ كان علماء الموصل وأدباوها يحضرون المجالس الأدبية والعلمية خارج الموصل وكان لهذا الحضور أثره في إذكاء الجانب المعرفي لدى شعراء وأدباء الموصل لما فيه من تطوير لعقولهم ومن تبادل المعرفة ونقل التطور العلمي والأدبي إلى الموصل ورفد تلك الأماكن بالإشعاع الحضاري الذي كان سائدا في الموصل[3].

ومن هذه المجالس المجلس الذي حضره السري الرفاء مع سيف الدولة الحمداني في حلب[4] ومنها حضور الخالديين مجلس الوزير أبي الفتح الفضل بن جعفر بن الفرات وزير الخليفة العباسي المقتدر بالله في بغداد، وكانت المناظرة تدور حول معرفة صحيح الكلام من سقيمه وفاسد المعنى من صالحه[5] كما كانت لابن جني النحوي الموصلي مناظرات علمية كثيرة مع المتنبي في حلب في علم النحو[6]. أما المجالس الأدبية والعلمية في القرن الخامس فقد شهدت حضوراً أيضاً، إذ كان مجلس الأمير قرواش العقيلي (ت 444هـ) الذي يحضره مع وزيره سليمان بن فهد، وحاجبه أبي جابر، والبرقعيدي المغني، وأبن الزمكرم الشاعر

---

(1) ينظر: ديوان السري الرفاء، 2/ 585.

(2) ينظر: معجم الأدباء 12/ 63.

(3) ينظر: الحياة الفكرية في القرنيين الرابع والخامس/ 113.

(4) ينظر: ثمرات الأوراق، أبن حجة الحموي/ 160-161.

(5) ينظر: الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي 1/ 108.

(6) ينظر: معجم الأدباء 12/ 101 -102.

الموصلي الذي ينظم الأشعار في حضرته[1]، فكانت تتم في هذا المجلس المناظرة والمذاكرة في المذاهب والآراء والتنجيم، فكان مجلساً أدبياً وعلمياً في آن واحد.

وهذا ما كان من مجالس الأمراء أما ما كان من مجالس العلماء فيما بينهم في القرن الخامس، فنرى القاضي أبا جعفر السمناني (ت 444هـ)، الذي تولى القضاء في الموصل، يعقد في داره مجلساً علمياً للمناظرة، يحضره الفقهاء والمتكلمون والعلماء والأدباء والشعراء من القرن الخامس[2]. هذه هي المجالس الأدبية والعلمية التي جرت في الموصل إبّان القرنين الرابع والخامس للهجرة متنوعة في علومها وباعثه لنشر الثقافة سواء ما كان يجري منها داخل الموصل أو خارجها.

7. الشعر والشعراء:-

الشعر هو ديوان العرب به يأخذون واليه يرجعون[3]، وهو يتميز بخصائص جعلته مقصوراً على العرب بخصوصا بهم، يقول الجاحظ عن الشعر العربي «وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان عربي، والشعر لايستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوِّل تقطعَّ نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه»[4].

ويمثل شعر الموصل في القرن الرابع والخامس للهجرة خطا ثقافيا مميزا أدى إلى رفد الحياة السياسية والاجتماعية بالكثير من القيم والمعاني، وعبر خير تعبير عن تجليات الحياة بكل جزيئاتها حتى غدا عاملا مهما من عوامل ازدهار الحياة. وهو موضوع دراستنا.

وقد سبق لنا في جغرافية الموصل ان حددنا نوعين من الشعراء كان النوع الأول هم الشعراء الذين سكنوا الموصل عموما والنوع الثاني هم الشعراء الوافدون الذين سكنوا في الموصل، فالناحية الجغرافية في تحديد الشعراء من الأهمية بمكان لان هذه الناحية توضح من سكن الموصل وهو من أهلها وكان شاعراً فيها ومن سكن الموصل وهو ليس من أهلها وإنما كان وافداً عليها.

---

(1) ينظر: المثل السائر، ابن الأثير 3/ 135؛ المختصر في اخبار البشر، أبو الفداء 2/ 152.

(2) ينظر: تاريخ بغداد، الخطيب البغدادي 1/ 355.

(3) ينظر: طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي 1/ 24.

(4) الحيوان 1/ 74 – 75.

من هذا المنطلق سنعمل على تقسيم الشعراء على فئات حسب أهميتهم، فهناك الشعراء الكبار في الموصل الذين كان الشعر مهنتهم وهدفهم في حياتهم، وهناك الشعراء الأمراء من أمراء الدولة الحمدانية والعقيلية في الموصل، وهناك الشعراء العلماء الذين عرفوا بشهرتهم العلمية في اغلب المجالات، وهناك الشعراء الوافدون الذين سكنوا الموصل فترة من الزمن.

وسنعمل في هذه المثابة على توضيح كل فئة من هذه الفئات مبتدئين من القرن الرابع ثم القرن الخامس، مع إعطاء نبذة يسيرة عن حياة كل شاعر ومصادر دراسته من هذه الفئات الأربعة:-

أولا: الشعراء الموصليون.

ثانيا: الشعراء الأمراء في الموصل.

ثالثا: الشعراء العلماء في الموصل.

رابعا: الشعراء الوافدون إلى الموصل.

أولا: الشعراء الموصليون:-

ضمت هذه الفئة الشعراء الذين امتهنوا الشعر، وكان الشعر يمثل لهم باب الرزق أو المبدأ الديني والوطني والاجتماعي، وعلى السنة هؤلاء الشعراء بنيَ شعر الموصل وصيغ صياغة رائعة جسّدت مجتمع الموصل وحالته السياسية والاقتصادية وعبرت عن حاجات الناس من جهة وحاجات الشعراء من جهة أخرى وشعراء هذه الفئة هم السري الرفاء، الخالديان، الخباز البلدي، جعفر بن محمد بن حمدان الموصلي، وعبيد الله بن جرو الأسدي في القرن الرابع، وأبو منصور أحمد بن محمد الموصلي، الحسين بن طوق الموصلي، أبن الزمكرم، أبو سعد محمد بن حمزة الموصلي، وأبو الفضل محمد بن سعد البديهي الموصلي في القرن الخامس.

1- السري الرفاء :-

هو أبو الحسن السري بن احمد بن السري الكندي الرفاء الموصلي[1]، وقد عرف بهذا الاسم لأنه كان يرفو الملابس ويطرزها بعدما عمل صبياً مع الرفائين في الموصل وقد ذكره الثعالبي من جملة شعراء الموصل فقال ما نصه «ومن جملتهم احمد الكندي المعروف بالرفاء»[2].

وقد نشا السري في الموصل ودرس القران في الكتاب وتعلم شيئا من النحو واللغة والأدب والحديث وقرأ الشعر وتذوقه ولم تمض مدة طويلة حتى بدا ينظمه ويجيده [3].

وقد عبّر القدماء عن استحسانهم لشعر السري ومن ذلك ما قاله الثعالبي «السري وما أدراك ما السري، صاحب سر الشعر الجامع بين نظم عقود الدرّ والنفث في عقود السحر ولله درّهُ ما أعذب بحره وأصفى قطره»[4]. وذكره أبن النديم فقال فيه «شاعرٌ مطبوع عذب الألفاظ مليح المآخذ كثير الافتنان بالتشبيهات والأوصاف»[5]. وذكره السمعاني فقال فيه «أبو الحسن السري شاعر مجود حسن المعاني رقيق الطبع»[6].

وقد خلف السري ديواناً كبيراً بجزئيين[7]. فضلا عن كتاب (المحب والمحبوب والمشموم والمشروب)[8] و كتاب (الديرة)[9]. وتوفي السري الرفاء حسب أدق الأقوال في سنة اثنتين وستين وثلاثمائة ببغداد[10].

---

(1) ينظر: الفهرست/ 195؛ اليتيمة 2/ 117-183؛ معجم الأدباء 11/ 82؛ وفيات الأعيان 2/ 359؛ شذرات الذهب، الحنبلي 3/ 273.

(2) يتيمة الدهر 2/ 117.

(3) ينظر: وفيات الأعيان 2/ 358.

(4) يتيمة الدهر 2/ 117.

(5) الفهرست/ 241.

(6) الأنساب 7/ 255.

(7) حققه ودرسه حبيب حسين الحسني ضمن منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية 1981.

(8) تحقيق حبيب حسين الحسني، دار الرسالة، بغداد، 1982.

(9) ذكره ياقوت الحموي في معجم الأدباء 4/ 227 وأبن خلكان في وفيات الأعيان 1/ 253.

(10) ينظر: معجم الأدباء 11/ 185؛ البداية والنهاية، ابن كثير 11/ 274.

2- الخالديان :-

هما أبو بكر محمد بن هاشم بن وعلة بن عرام بن يزيد بن عبد الله بن يثربي بن عبد السلام بن خالد العبدي (ت 380هـ)، وأبو عثمان سعيد بن هاشم (ت 390هـ) [1] أخوان شاعران اشتركا في كثير من الشعر ونسب إليهما معا وذكر ياقوت[2] إنهما ينسبان إلى قرية الخالدية قرب الموصل والأخ الأكبر هو محمد أبو بكر الخالدي. وقد ذكرهما صاحب اليتيمة فقال «إن هذان لساحران يغربان بما يجلبان ويبدعان فيما يصنعان»[3]. وذكرهما أبن النديم فقال «كانا إذا استحسنا شيئاً غصباه صاحبه حياً أو ميتاً، لا عجزاً منهما عن قول الشعر، ولكن كذا كانت طباعهما»[4].

ولقد ترك الخالديان ديوانا لم يصل إلينا كاملا[5]، فضلاً عن مؤلفات كثيرة هي (الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهليين والمخضرمين)[6] وكتاب (التحف والهدايا)[7] وكتاب (المختار من شعر بشار)[8] وكتاب (الديارات)[9].

3- الخباز البلدي :-

هو أبو بكر محمد بن احمد بن حمدان المعروف بالخباز البلدي، وكان حياً قبل سنة (380 هـ)، وهو من بلدة يقال لها (بلد) من بلاد الجزيرة في الموصل، وأبو بكر من حسناتها[10].

---

(1) ينظر: فوات الوفيات، 2/ 271؛ الأعلام، للزركلي، 3/ 103؛ موسوعة أعلام الموصل 2/ 126.

(2) ينظر: معجم البلدان 1/ 338.

(3) يتيمة الدهر 2/ 183.

(4) الفهرست/ 195.

(5) حققه سامي الدهان ونشره في دمشق سنة 1969م.

(6) تحقيق محمد يوسف السقا، القاهرة، 1958م.

(7) تحقيق سامي الدهان، القاهرة، 1958م.

(8) نشره محمد بدر الدين العلوي، القاهرة، 1934م.

(9) ذكره ياقوت الحموي في معجم الأدباء 2/ 23-28.

(10) ينظر: الفهرست/ 195؛ يتيمة الدهر 2/ 208؛ فوات الوفيات، أبن شاكر الكتبي 2/ 57؛ موسوعة أعلام الموصل 2/ 71.

ومن «عجيب شانه انه كان أميا، وشعره كله ملح وتحف، وغرر وطرف، ولا تخلو مقطوعة له من معنى حسن أو مثل سائر»[1]. وقد عُدّ الخباز البلدي من الشعراء الجيدين في الشعر[2]. وللخباز البلدي ديوان شعر مطبوع[3].

4- جعفر بن محمد بن حمدان الموصلي(ت 323هـ)[4]:- كان «حسن التاليف، عجيب التصنيف، شاعراً، أديباً، ناقداً للشعر»[5] وشعره قليل.

5- أبو عبيد الله بن جروٍ الأسدي (ت 387هـ)[6]:- شاعر وصفه الذهبي بأنه من الأذكياء الفصحاء والشعراء وشعره قليل[7].

6- أبو منصور أحمد بن محمد الموصلي:- وهو شاعر في دولة بين عقيل، كان حياً في النصف الأول من القرن الخامس، وقد ذكره الباخرزي بين فضلاء العراق وشعره قليل[8].

7- الحسين بن إبراهيم بن طوق الموصلي:- وهو شاعر أقام في دولة بني عقيل، كان حياً في النصف الأول من القرن الخامس، وقد ذكره الباخرزي أيضاً بين فضلاء العراق وشعره قليل[9].

8- أبو سعد محمد بن حمزة الموصلي:- كان حياً في النصف الأول من القرن الخامس، ذكره الباخرزي فقال عنه «ولم أر في ذوي الفنون مثله، على أن الدهر قد بخس حقّه وظلم فضله»[10] وشعره قليل.

---

(1) يتيمة الدهر 2/ 208-209؛ الوافي بالوفيات 2/ 57-58.

(2) ينظر: الفهرست/ 1952.

(3) جمعه وحققه صبيح رديف، مطبعة الجامعة، بغداد، 1973م.

(4) ينظر: معجم الأدباء 1/ 191؛ موسوعة اعلام الموصل 1/ 184.

(5) مرآة الجنان، اليافعي 2/ 210.

(6) ينظر: بغية الوعاة 2/ 127-128؛ الأعلام 4/ 197.

(7) ينظر: تاريخ الإسلام، الذهبي، حوادث سنة 381-400هـ، 149؛ معجم الأدباء 12/ 62.

(8) ينظر: دمية القصر، الباخرزي 1/ 361-362.

(9) ينظر دمية القصر 1/ 364؛ موسوعة أعلام الموصل 1/ 216.

(10) دمية القصر 1/ 362؛ المحمّدون من الشعراء، القفطي/ 192.

9- محمد بن سعيد المعروف بابن الزمكرم الموصلي:- شاعر قرواش بن المقلد العقيلي، كان حياً في النصف الأول من القرن الخامس وشعره قليل[1]. وكان حبيب الشعر، هجّاء، غوّاص على المعاني[2].

10- أبو الفضل محمد بن سعد البديهي الموصلي:- كان حياً إلى سنة (476هـ) وشعره قليل[3].

ثانيا:- الشعراء الأمراء في الموصل

مثل هذه الفئة من الشعراء قسم من أمراء بني حمدان من أولاد ناصر الدولة الذين قالوا الشعر في مواضيع عدة وأمراء بني عقيل، ويبدو أن اهتمام الأمراء بالشعر يأتي لاحترامهم الشعراء أولا من خلال تشجيعهم لشعراء عصرهم، وللثقافة العالية التي تميز بها هؤلاء الأمراء نتيجة استقلالهم عن الدولة العباسية الأم وشعورهم بالأمان والاستقرار. وهناك أكثر من أمير من أمراء القرن الرابع وهم أبو المطاع ذو القرنين والغضنفر أبو تغلب وأبو زهير مهلل بن نصر بن حمدان وأبو وائل بن داؤد بن حمدان، أبو عبدالله الحسين به ناصر الدولة، والأمراء العقيليّون في القرن الخامس أبو المنيع قرواش بن المقلد، وأبو المكارم مسلم بن قريش، والمقلد بن المسيب العقيلي وأبو سلطان حسان بن رافع بن مقبل العقيلي، وها هم مع نبذ يسيرة عن سيرهم الحياتية الشعرية.

1. أبو المطاع ذو القرنين بن حمدان بن ناصر الدولة الملقب وجيه الدولة الحمداني (ت 428هـ): كان شاعرا ظريفا حسن السبك -جميل المقاصد.[4] وله ديوان شعر محقق[5]. وقد أظهر من ترجموا له أعجابهم بشعره، ومن ذلك ما ذكره ابن

(1) ينظر: الكامل 3/ 135.

(2) ينظر: الفهرست/ 195.

(3) ينظر: خريدة القصر (الشام)، الأصفهاني 2/ 305؛ الوافي بالوفيات 3/ 91.

(4) ينظر: يتيمة الدهر 1/ 106؛ موسوعة أعلام الموصل 2/ 124.

(5) حققه محسن غياض ونشره في مجلة المجمع العلمي العراقي سنة 1974، ع24/ 263، وسنة 1975، ع25/ 115.

عساكر بأنه «كان أديباً فاضلاً سائساً مدبراً»[1]، وقال الصنعاني «فاضل شعره كالشذور لذات القرطين»[2].

2. الغضنفر أبو تغلب بن ناصر الدولة (ت 369هـ): كان شاعرا وأديبا محبا للثقافة وشعره قليل[3].
3. أبو زهير مهلل بن نصر بن حمدان: من شعراء القرن الرابع، وكان شاعرا حسنا أعجب به المتنبي وشعره قليل[4].
4. أبو وائل تغلب بن داؤد بن حمدان: وهو أيضا من الأمراء الشعراء في القرن الرابع الذين أجادوا في مواضع شعرية كان لها الأثر البالغ في شهرتهم ونفاذ شاعريتهم[5].
5. أبو عبدالله الحسين بن ناصر الدولة: حي حتى سنة (387هـ)، وهو من الأمراء الحمدانيين الذين برزوا في مجال الشعر وشعره قليل[6].
6. معتمد الدولة أبو المنيع قرواش بن المقلد (ت 444هـ)[7]: كان صاحباً للموصل، وأديباً وشاعراً فصيحاً ظريفاً، وله شعر حسن وأشعار سائرة[8]. وقد ذكره ابن العماد الحنبلي بقوله «ما أحسن شعره وأمتنه»[9] رغم قلة شعره.
7. شرف الدولة أبو المكارم مسلم بن قريش بن بدران العقيلي (ت 478هـ)[10]: كان شجاعاً جواداً ذا همة وعزم، وقد روي له شعر، وعقدت له صلات بالشعراء،

---

(1) تاريخ دمشق 5/ 259.

(2) نسمة السحر في من تشيع وشعر1/ 431، تح: فاضل سلمان الجبوري، نقلاً عن ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع24، 1974م، 273.

(3) ينظر: يتيمة الدهر، 1/ 106؛ فوات الوفيات، 3/ 173؛ موسوعة أعلام الموصل 2/ 9.

(4) يتيمة الدهر 1/ 104.

(5) ينظر: يتيمة الدهر 1/ 105؛ موسوعة أعلام الموصل 1/ 172.

(6) ينظر: اليتيمة 1/ 107؛ موسوعة أعلام الموصل 1/ 220.

(7) وفيات الأعيان 2/ 154؛ الأعلام 6/ 37.

(8) دمية القصر 1/ 59؛ موسوعة أعلام الموصل 2/ 32.

(9) شذرات الذهب 3/ 139.

(10) وفيات الأعيان 5/ 267-268؛ موسوعة أعلام الموصل 2/ 242.

وعده العماد الأصفهاني من الطبقة الأولى لشعراء الشام، فقال عن شعره «يقطر منه ماء الملك، وتفوح منه رائحة المجد»[1].

8. حسام الدولة المقلد بن المسيب العقيلي: الذي تولى إمارة العقيليين في الموصل للفترة من (386-391هـ) وهي سنة وفاته،[2] وعرف بحبه للأدب وأهله وله شعر[3].

9. أبو سلطان حسان بن رافع بن مقبل بن بدران بن المقلد بن المسيب العقيلي: (ت 468هـ) وقد عرف بقول الشعر وشعره قليل[4].

ثالثا:- الشعراء العلماء في الموصل

مثل هذه الفئة علماء أهل الموصل، فهؤلاء العلماء على الرغم من انصرافهم إلى مجال تخصصهم فقد كان لبعضهم نصيب في قول الشعر إلى جانب معرفتهم في أبواب العلم المختلفة وهم:

1- أبو الفتح الحسن بن علي بن محمد الشمشاطي (ت 380هـ)، كان شاعرا مجيدا وواسع الراوية ترك لنا بضع مقطوعات عذبة في الوصف والتغني بالطبيعة[5]، وله مؤلف تحت عنوان (الأنوار ومحاسن الأشعار)[6].

2- عبيد الله بن احمد البلدي، النحوي، ذكره الثعالبي وقال انه سمع من شعره من أبي الحسن المصيصي الشاعر الذي كان قد عاشره واستكثر من أيراد أشعاره في القرن الرابع[7].

---

(1) خريدة القصر (الشام) 2/ 255-265.

(2) وفيات الأعيان 5/ 260-269؛ العبر 3/ 51؛ دولة بني عقيل/ 55-57.

(3) وفيات الأعيان 5/ 262؛ شذرات الذهب 3/ 138.

(4) خريدة القصر (القسم العراقي) م3، ج2 / 448.

(5) ينظر: الفهرست/ 171؛ يتيمة الدهر 1/ 125؛ معجم الأدباء 14/ 240.

(6) حققه صالح مهدي العزاوي، بغداد، وزارة الإعلام، 1976.

(7) يتيمة الدهر 2/ 214.

3- أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي النحوي اللغوي (ت 392هـ)[1]، وقد عرف عن ابن جني قول الشعر، وقد صحب ابن جني أبا الطيب المتنبي وشرح شعره، وكان الشعر اقل خلاله لعظم قدره وارتفاع حاله[2].

4- أبو الفتح علي بن الحسين بن الوحشي النحوي، عالم وشاعر في القرن الرابع[3].

5- أبو الحسين علي بن دبيس النحوي الموصلي[4]، من علماء النحو في الموصل في القرن الخامس، وهو شاعر ظريف وله أشعار حسان رغم قلتها.

6- أبو نصر الطوسي، أحمد بن محمد بن عبدالقاهر بن هشام، المولود سنة (437هـ) والمتوفى سنة (525هـ)، من علماء الموصل البارزين في القرن الخامس أيام دولة بني عقيل، فلقد تولى الخطابة في الموصل[5]، وكان أديباً وشاعراً مجيداً على الرغم من قلة شعره[6].

7- زيد النحوي الموصلي المعروف بمَرْزُكَة[7]، كان شاعراً ظريفاً[8] من شعراء العلماء في القرن الخامس.

رابعا :- الشعراء الوافدون إلى الموصل

مثل هذه الفئة الشعراء الذين سكنوا الموصل فترة من الزمن، فهؤلاء الشعراء لهم حق على الموصل فلا يمكن تركهم وتجاهلهم، وطريقة دراسة أشعارهم تتمثل بالأخذ لكل ما قيل عن الموصل في كل الأغراض وهي واضحة وبينة في أشعارهم.

---

(1) ينظر: الفهرست/ 95؛ معجم الأدباء 14/ 240؛ موسوعة أعلام الموصل 1/ 429.

(2) ينظر: يتيمة الدهر 1/ 124.

(3) ينظر: معجم الأدباء 13/ 32؛ أنباه الرواة، القفطي 2/ 247.

(4) ينظر: معجم الأدباء 13/ 218؛ إنباه الرواة 2/ 275؛ بغية الوعاة 2/ 166. موسوعة أعلام الموصل 2/ 465.

(5) ينظر: المنتظم 1/ 21؛ طبقات الشافعية الكبرى، السبكي 6/ 58؛ ا موسوعة أعلام الموصل 1/ 381.

(6) ينظر: طبقات الشافعية، الأسنوي 2/ 168.

(7) ينظر: معجم الأدباء 13/ 218.

(8) ينظر: بغية الوعاة 1/ 574.

ونقول أن ثقافة كل مدينة لا تتشكل لوحدها ولابد أن ترتبط بها دوائر ثقافية أخرى، وهو ما حصل مع الشعراء الوافدين إلى الموصل الذين ارتبطوا بثقافة الموصل عندما سكنوها فاثروا فيها.

فمن الشعراء الوافدين إلى الموصل كشاجم والببغاء والسلامي والتلعفري والشجري والقبيصي والثرواني في القرن الرابع، والشهرزوري والوزير المغربي في القرن الخامس، وها هم مع نبذ يسيرة من سيرهم الحياتية الشعرية.

1- كُشاجم :

هو أبو الفتح محمود بن الحسين بن ألسندي بن شاهك المعروف بكشاجم (ت 350هـ) من أهل الرملة بفلسطين، كان شاعرا أديبا متكلما من الشعراء المجيدين والفضلاء المبرزين[1]. سكن الموصل مدة طويلة من الزمن بداية تكوين الدولة الحمدانية[2].

وقد ذكره القدماء وأثنوا عليه فهذا المسعودي كان معجباً به فعدّه من أهل العلم والدراية والأدب[3]. وعدّه ابن التديم من الكتّاب والخطباء، وقال عنه «هو أبو الفتح محمود بن الحسين وأدبه مشهور»[4].

وقد خلف الشاعر كشاجم ديوانا ضخماً[5]. ومن مؤلفاته أيضاً كتاب (أدب الندمان أو أدب النديم)[6]، وكتاب (المصائد والمطارد)[7] وكتاب (خصائص الطرب)[8] وكتاب (الطبيخ)[9] وكتاب (كنز الكتّاب)[10].

---

(1) ينظر: الفهرست/ 195؛ يتيمة الدهر 1/ 451؛ فوات الوفيات 4/ 99؛ شذرات الذهب 3/ 37.

(2) ينظر: شذرات الذهب 3/ 37.

(3) ينظر: مروج الذهب 8/ 318.

(4) الفهرست/ 200.

(5) حققته وعنت بشرحه وتقديمه خيرية محمد محفوظ وطبعته مطابع وزارة الأعلام العراقية ببغداد سنة(1970م).

(6) مخطوط برقم 1094 في برلين نقلاً عن ذخائر التراث العربي الإسلامي 2/ 783.

(7) نشره محمد أسعد طلس، بغداد، دار المعرفة، 1954م.

(8) ورد في كشف الظنون/ 705.

(9) ورد في كشف الظنون/ 1432.

(10) ورد في صبح الأعشى في صناعة الإنشا، القلقشندي1/ 154.

2- الببغاء :

هو أبو الفرج عبد الواحد بن نصر بن محمد بن عمر بن مخزوم الحنظي المخزومي النصيبي (ت 398هـ) [1].

واختلف في تسميته بالببغاء فقيل لفصاحته وقيل للثغة في لسانه [2]، وهو من خواص سيف الدولة الحمداني بحلب ولكن بعد وفاة سيف الدولة توجه الى الموصل وصار يتنقل بين الموصل وبغداد[3]. وكان الببغاء متعدد الجوانب الأدبية فهو شاعر مجيد وكاتب مترسل وقاص متقن له كتاب في القصص[4]. وقال ابن خلكان في شعره «وأكثر شعر أبي الفرج جيد ومقاصده فيه جميلة»[5] وقال عنه ابن الجوزي «كان أديباً فاضلاً وكاتباً مسترسلاً وشاعراً مُجيداً لطيفاً»[6]. وللببغاء شعر مجموع[7].

3- أبو الحسن محمد بن عبدالله بن يحيى البغدادي الشاعر المعروف بالسلامي (ت394هـ)[8] وأكثر شعره «نخب وغرر»[9]. وللسلامي شعر مجموع[10]، وقد وفد الموصل وهو صبي وما لبث أن غادرها[11].

4- أبو الحسن علي بن أحمد التلعفري، من الشعراء الوافدين إلى الموصل في القرن الرابع كان يتنقل بين نصيبين والموصل[12].

5- أبو عبدالله بن العساف الشجري العقيلي الجوشي التميمي، من أطراف الموصل كان يتردد عليها ويجالس نحويها ابن جني في النصف الثاني من القرن الرابع وله شعر[1].

(1) ينظر: الأنساب، السمعاني 2/ 73-74؛ وفيات الأعيان 3/ 199؛ النجوم الزاهرة 4/ 219؛ موسوعة أعلام الموصل 1/ 418.

(2) ينظر: سير أعلام النبلاء، الذهبي 11/ 19.

(3) ينظر: يتيمة الدهر 1/ 66، 1/ 212 -273.

(4) ينظر: خريدة القصر (الشام) 2/ 380؛ طبقات الشافعية 2/ 96.

(5) وفيات الأعيان 3/ 202.

(6) المنتظم 7/ 241.

(7) جمعه وحققه هلال ناجي ونشره في مجلة المجمع العلمي العراقي ج2/ ع34، لسنة 1983م، ص280.

(8) ينظر: الفهرست، 195؛ نسمة السحر، 2/ 32.

(9) كشف الظنون، حاجي خليفة 1/ 793.

(10) جمعه وحققه صبيح رديف في مجلة المورد بوزارة الإعلام العراقية، م5/ ع3، لسنة 1976م، ص279.

(11) ينظر يتيمة الدهر 2/ 396.

(12) ينظر: يتيمة الدهر 1/ 284، 285؛ وفيات الأعيان 4/ 405؛ تاريخ الأدب العربي، عمر فرّوخ 2/ 579.

6- أبو الصقر عبدالعزيز بن عثمان القبيصي، حي إلى سنة 380هـ، أديب وشاعر كان يتردد على الموصل[2].

7- محمد بن عبدالرحمن الثرواني، وافد إلى الموصل من الكوفة في القرن الرابع، وهو من المطبوعين بالشعر[3].

8- **الشهرزوري:**

أبو محمد عبدالله بن القاسم بن المظفر المعروف بالشهرزوري، القاضي المولود سنة (465هـ) والمتوفى سنة (511هـ). كان جده القاسم بن المظفر بن علي حاكماً في مدينة أربل حتى سنة (489هـ). له شعر «راق ورقّ، معناه جلّ ودقّ، مليح الوعظة فصيح اللفظ، حسن السجع، لطيف الطبع، عبارته في شعره عبرت الشّعرى العبور»[4].

9- الوزير المغربي: أبو القاسم بن علي بن الحسين بن المرْزُبان (ت 418هـ)[5]، تقلد الوزارة على عهد معتمد الدولة قرواش بن المقلد أمير بني عقيل بعد أن كان كاتبه، له ديوان شعرٍ[6]، وله كتاب (الإيناس)[7]وكتاب (أدب الخواص)[8] وكتاب (المنخّل)[9] وكتاب (أخبار بني حمدان وأشعارهم)[10]، وكتاب (اختصار غريب المصنّف)[11] وكتاب (خصائص علم القرآن)[12]. توفي بميّافارقين، ثم حمل إلى الكوفة، ودفن هناك بتربة مجاورة لتربة الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه.

---

(1) ينظر: الخصائص، ابن جني 1/ 76، 240.

(2) ينظر: معجم البلدان 4/ 308؛ معجم المؤلفين/ 252-253؛ كشف الظنون 2/ 1642.

(3) ينظر: الديارات/ 231-232.

(4) خريدة القصر (الشام) 2/ 308؛ وينظر: موسوعة أعلام الموصل 1/ 399.

(5) ينظر: الشذرات 3/ 21؛ لسان الميزان، ابن حجر العسقلاني 2/ 301؛ ذيل تاريخ دمشق ابن القلانسي 64؛ الكامل 9/ 321.

(6) تحقيق إحسان عباس، عمان ، دار الشرق ، 1988م.

(7) تحقيق حمد الجاسر، الرياض، النادي الأدبي، 1980م.

(8) تحقيق حمد الجاسر، الرياض، النادي الأدبي، م1980.

(9) وهو مختصر (إصلاح المنطق)، تحقيق عبدالعزيز ياسين عبدالله رسالة ماجستير، جامعة الموصل –كلية الآداب، 1985م.

(10) ذكره الداؤدي في (طبقات المفسرين) 1/ 153.

(11) ذكره النجاشي في (الرجال)/ 51.

(12) ذكره النجاشي في (الرجال)/ 51.

الدراسة الموضوعية

المبحث الأول

الوصف

الوصف فن قديم، قدم وقوع عين الإنسان على معالم الحياة وشواخصها[1] وهو من أبرز الموضوعات الشعرية التي عرفت في الأدب، وليس بالفن الشعري المستقل فحسب، بل هو عماد أكثر الألوان الشعرية من هجاء ورثاء وغزل وفخر، ولذلك فقد صدق ابن رشيق حين قال: «الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف»[2]. فالوصف هو الشعر، وبقية الموضوعات الأخرى تابعة له متفرعة عنه ونابعة من منابعه ويندر أن نجد فناً من فنون الشعر خالياً من الوصف[3]. ويعود أصل الوصف في اللغة «إلى الكشف والإظهار يقال وصف الثوب الجسم إذا تجلى عليه ولم يستره»[4].

وكل ما يقع تحت الحواس يمكن وصفه، بل إن الأفكار غير المحسوسة وأحوال النفس يمكن للإنسان أن يصفها، فهو فحوى مشاهدات الشاعر وأحاسيسه نتيجة الظواهر الطبيعية والموجودات والمعاني الكونية والنفسية، وتبعاً لهذا فلا بد أن يتغير الوصف بتغير البيئات والمجتمعات والمحسوسات وغير المحسوسات من عصر لعصر[5].

وهذا يعني أن الوصف قد سار في إطار التطور الزمني تبعاً للعصور في محور تجددها وتلقيها للمستحدث واستقبالها له، وقد لاحظ هذا الأمر ابن رشيق من قبل في تطور الوصف حين قال: «وليس بالمحدث من الحاجة إلى أوصاف الإبل ونعوتها والقفار ومياهها، وحمر الوحش والبقر والظلمان والوعول ما بالأعراب وأهل البادية، لرغبة الناس في هذا الوقت عن تلك الصفات»[6].

---

(1) ينظر: الوصف في الشعر العربي، عبد العظيم قناوي/ 1/ 43.

(2) العمدة 2/ 294.

(3) ينظر: الوصف في العراق في القرنين الثالث والرابع الهجريين، جميل سعيد/ 14.

(4) لسان العرب، ابن منظور، مادة وصف 9/ 357.

(5) ينظر: اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، محمد مصطفى هدارة/ 454.

(6) العمدة 2/ 227.

فقوله (في هذا الوقت) يعني العصر العباسي، وبهذا نرى أن الوصف مر بتطور مستمر عبر العصور بدءاً بالعصر الجاهلي الذي كان يدور الوصف في معظمه حول مظاهر البيئة الاجتماعية والطبيعية، فلقد شملت البيئة الاجتماعية وصفاً للحياة العامة من حماسة وحرب وسلاح، ومفاخر وعادات، ثم أطلال ورحيل، ثم مرأة وخمر وما يتعلق بها من آنية وأباريق ونشوة، ولقد شملت البيئة الطبيعة وصفاً للفضاء والنجوم والكواكب، والجبال والحيوان، والصحراء والماء، وتقوم فضيلة الوصف الجاهلي على الأمانة في النقل، والواقعية المتناهية في التصور، فالشعراء كانوا صادقين مع أنفسهم، لذلك جاءت أوصافهم صادقة لا تشعر بالملل، مفعمة بالحركة والحياة[1].

أما العصر الإسلامي فقد كان الوصف فيه يدور حول وصف المعارك والأبطال والوقائع مع الكفار، وظهر شعر الطبيعة فيه واليسير من وصف الخمرة واللهو والمرأة، غير أن الوصف الإسلامي كان يحذو حذو الوصف الجاهلي من ناحية لغته وصوره لأنه امتداد له لم يختلف عنه سوى في الموضوعات وبعض الأساليب[2].

وجاء العصر الأموي فقويت فيه أشعار الطبيعة ووصف الخمرة والمرأة واللهو، رغم أنه كان عصر الصراع السياسي والقبلي العنيف، وكان أكثر ألوان الوصف الذي تميز بها العصر الأموي هو وصف المرأة، فقد تناول شكل المرأة وعواطفها في إطار الوصف والغزل[3].

وهذا يعني أن الوصف ظل يعالج من قبل الشعراء في الجاهلية وفي القرن الأول والثاني الهجريين إذ أضاف الشعراء أوصافاً جديدة ورسومات مستحدثة في كل مرامي الوصف وصولاً إلى العصر العباسي.

إذ تميز العصر العباسي بظهور هذا الموضوع في ثوب جديد حيث ابتدع شعراؤه ألواناً جديدة ومتعددة، وابتكروا ضروباً فنيّة مستحدثة، وقطعوا فيه شوطاً بعيداً من الرقي والتقدم والازدهار، فبدا أثره واضحاً من خلال إظهار بيئتهم بأدق صورة، إذ صوروها برياضها وورودها وزهرها وثمارها ومائها وثلجها وفصولها ومظاهر حياتها الاجتماعية[4].

---

(1) ينظر: الطبيعة في الشعر الجاهلي، نوري حمودي القيسي/ 308 وما بعدها.

(2) ينظر: نفسه/ 311.

(3) ينظر: الوصف، سامي الدهان/ 47.

(4) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، نبيل خليل أبو حلتم/ 236.

وقد أشار (آدم متز) إلى هذا الحرص من شعراء القرن الرابع على «وصف جميع الأشياء على اختلافها، فنجد وصف الميزاب إلى جانب وصف الشاعر صورته في المرآة، وذلك إرضاءً لرغبة الناس في المستحدث»[1] وقد حدا بهم ذلك الاهتمام وهذه العناية بمظاهر طبيعة بلادهم وحياتهم الاجتماعية وحرصهم على انتزاع كلمة الإعجاب من أفواه مستمعيهم إلى الكشف عن مواطن الجمال في الطبيعة وإجهاد أنفسهم لاستخراج أكبر قدر ممكن من الصور الوصفية الجديدة والمعاني المستحدثة الطريفة. وإزاء ذلك كله، كان لابدّ من ظهور ألوان جديدة في هذا الموضوع، وابتداع ضروب لم يعرفها الشعر العربي من قبل، تناسب حرص الشعراء على تقديم أوصافهم في رداء مستساغ مقبول عند العامة والخاصة على حد سواء[2].

وقد كان السبب المباشر في تطور موضوع الوصف في القرن الرابع والخامس اختمار الجيل العباسي بمعطيات الحضارة الجديدة، فلقد قدّر لهذا الجيل أن يستسيغ تلك الحضارة ويتقبلها مما أدى إلى نضوج فكري وتأثير عظيم في تطور الشعر في كل الموضوعات عامة، والوصف منه خاصة[3].

هذه لمحة خاطفة عن الفن الوصفي عامة وتطوره منذ العصر الجاهلي والقرنين الأول والثاني وصولاً إلى العصر العباسي (القرن الرابع والخامس) الذي سار فيه الوصف بخطى تختلف عن سابقه من القرون، وإذا انتقلنا بالحديث إلى الموصل في القرن الرابع والخامس تحت ظل الدولتين الحمدانية والعقيلية فإننا نجد الوصف عند شعراء الموصل قد أخذ آفاقاً رحبة، من خلال اشتماله على ضروب عدة، فقد أصبح الشعراء الموصليون يفردون باباً لكل فن من فنون الوصف، مثل وصف القصور (الأديرة والداريّات)، والطبيعة بكل حالاتها، إذ أفردوا باباً للروضيات والزهريات والثلجيات والمائيات كما وصفوا مظاهر الحياة الاجتماعية بكل ما يتعلق بالحياة اليومية والعامة ووصف المظاهر الحربية.

---

(1) الحضارة الإسلامية 1/ 493. الميزاب: ما يعرف اليوم بالمزراب.

(2) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري/ 37.

(3) ينظر: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، إيليا حاوي/ 136.

فشعراء الموصل في القرن الرابع والخامس للهجرة حذوا حذو أقرانهم من شعراء الخلافة العباسية كالمتنبي والشريف الرضي في شعر الوصف مستفيدين من بيئتهم وطبيعتهم التي ساعدتهم على معالجة هذا الفن.

فقد استطاعوا أن يجمّلوا الطبيعة فوق جمالها، وأن يصوروها في صورة بديعة مشرقة، وأن ينطلقوا على سجيتهم إلى أقصى الآماد، ولهذا أتوا بالمعنى البارع والصورة الفاتنة وبعثوا في موجودات الطبيعة حياةً قويةً ونشاطاً عظيماً، إذ صوّروا الرياض والبساتين والأزهار والأثمار والجداول ووصفوا تساقط الثلج ومناظر الجماد كظاهرة جديدة في الشعر العربي[1].

ولكي تكون صورة هذا الموضوع الشعري واضحة لدى شعراء الموصل إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة سنقدمه من خلال وصف الطبيعة الصامتة، والطبيعة الحية، ووصف المظاهر الاجتماعية والمظاهر الحربية.

وصف الطبيعة الصامتة

لما انقسمت الدولة العباسية إلى دويلات صغيرة في المشرق حين ضعفت الخلافة، اجتهد كل أمير في أن يجمع في بلاطه أكبر عدد ممكن من الشعراء ليباهي بهم، ولاشك أن اختلاف البيئة قد أوجد أمامهم مناظر مختلفة استمدوا منها ما قالوه في شعر الطبيعة، وعلى الرغم من أن معظم الشعراء في هذا العصر لم يخرجوا على تقاليد الشعر العربي كما روي عن العصور السالفة، فإن وصف الطبيعة لقي عناية كبيرة من جمهرة الشعراء في البيئة الموصلية إبان هذين القرنين[2].

وكان لابد لتلك التطورات والتغيرات الحضارية والاجتماعية والفكرية والسياسية أن تظهر موضوعات شعرية واتجاهات أدبية مستحدثة لتعبر عن تلك النقلة الكبيرة التي حدثت في مفاهيم الشعراء وأذواق الجماهير[3]. إذ استقل في وصف الطبيعة الصامتة أبواب كالروضيات والثلجيات والثماريات والمائيات والأديرة والداريات. وكان لشعراء الموصل ولاسيما السري الرفاء والخالديان والخباز البلدي وغيرهم من شعراء الموصل من بعض العلماء والأمراء أو من الشعراء الوافدين إلى الموصل الذين ساروا في صياغة هذا الفن على

(1) ينظر: الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني، سعود محمود عبد الجبار/ 340.

(2) ينظر: وصف الطبيعة وتطوره في الشعر العربي، مجموعة مؤلفين/ 44-45.

(3) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع/ 235.

نهج من سبقهم فيه أولاً وشجعتهم طبيعة الموصل الخلابة على الإكثار من هذه الأشعار ثانياً.

ولعلّ اقتداء شعراء الموصل بشعراء الخلافة العباسية رغم انقسام هذه الخلافة وظهور إمارة الحمدانيين والعقيليين في الموصل أمراً طبيعياً بسبب تنقل الشعراء بين الأمصار أولاً وارتباط الثقافة المشتركة رغم الانقسام السياسي ثانياً، مما دفع إلى إعطاء تشكيل خاص لشعر الوصف ولاسيما وصف الطبيعة الصامتة لتوفرها بشكل بارز في بيئة الموصل وحسب المثابات الآتية:

- الروضيات

جادت الطبيعة على الموصل والجزيرة بالكثير من المناظر الخلابة ما لم تجد به على بلد آخر من بلاد الشرق، فمن أشجار خضر باسقة إلى مياه منحدرة إلى أزهار وورود يانعة إلى سهول منبسطة ممرّعة كأنها السندس الأخضر، وجادت عليها بألوان من الفتنة الحالمة والبهجة الباسمة، مما حرك عاطفة الشعراء وحرّك أخيلتهم، فأبدعوا في أوصافهم وجانسوا بين تلك المناظر فصاغوا في وصفها شعراً رقيقاً بهيجاً غرس في النفوس الراحة والطمأنينة ودفع بالعامة والخاصة إلى سماع الشعراء لما حوته صورهم من تعبير دقيق ألهم الخيال سحراً وجمالاً[1].

ولعل أبرع الشعراء في هذا المجال السري الرفاء والخباز البلدي والخالديان وغيرهم من الوافدين أو المقيمين في الموصل، ولنستمع إلى شاعرنا السري الرفاء في إحدى روضياته إذ يقول:

أعاد الحيا سُكْرَ الشباب وقد صحا — وجدّد من عهد الربيع الذي امّحى

وبات زِنادُ البرقِ يقدحُ نارَهُ — على الآس حتى اهتزَّ فيه وقدّحا

كأن حمامَ الروض نشوان كلما — ترنّم في أغصانه أو ترجّحا

ولاذ نسيمُ الجوِّ من طول سيْرِهِ — حسيراً بأطراف الغصون مطلّحا

فباشر ورد الأقحوان مُشرّفاً — وصادف ورد الباقلاء مجنّحا

---

(1) ينظر: فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين/ 338.

وحلّـل مـن أزراره النـور فاغتـدى كلفـظ جليـب هـمّ إن يتفـصّحا

وشـقّ علـى صبـغ الخـدود شـقائقاً رأتـهُ عيـونُ الـشّرب مِـنهُنّ أملحـا[1]

فهو يصف الغيث الذي أعاد الشباب للروض وجدّد عهد الربيع، والبرق اللامع على وجنات الآس والحمام المغرد ونسيم الروض العليل، وكأنه أراد من وصفه هذا أن يشعر القارئ بأنه ومن خلال عباراته المنسجمة المتناسقة المتسلسلة في معانيها حول موضوع الغيث الذي أصاب الروض وحرك فيه الحياة أن يعطي للقارئ شعوراً وإحساساً بهذا الروض وكأنه موجود ويعيش فيه. فالسري الرفاء «وصاف بارع يسجل في شعره ما يشاهده من مناظر تؤثر فيه، وهو رسام فنان يصور بريشته ما يحسّه في أعماق نفسه»[2]. إذ يعمل على إدخال صورة جميلة لهذا الروض الذي يقطره السحاب بالمطر، وقد لامس هذا المطر شقائق النعمان فأصبحت كالثياب المرويّة بالدماء لشدة حمرتها وجمالها الأخّاذ. وفي موضع آخر يقول الخباز البلدي في الروض:

وروضـةٍ بـات ظـلُّ الغيـث ينـسجُها حتـى إذا نُجِمـتْ أضـحى يـدبّجها

يبكـي عليهـا بكـاء الـصبِّ فارقـهُ إلـفٌ فيـضحكُها طـوراً ويُبهجُها

إذا تـنفّس فيهـا ريـح نرجـسها نـاغى جـني خُزَامَاهـا بنفَـسجُها

أقـولُ فيهـا لـساقينا وفي يـده كـأسٌ كـشعلة نـارٍ إذ يؤجّجُها

لا تمزِجنّهـا بغـير الريـق منـك وإن تبخـل بـذاك فـدمعي سـوف يُمزِجها[3]

ونرى أن وصف الخباز البلدي لهذا الروض قد جمع بين جمال الروض وما كان يدور فيه من مرح وشرب، ولا شك أن الطبيعة الإنسانية تميل إلى الجمال والراحة النفسية، وهذا ما حدث مع شاعرنا الذي راقت نفسه لهذا المكان الذي جُمعت فيه ملامح السعادة والابتهاج، فجاءت الصورة معبرة خير تعبير عن واقع ذلك الموقف الذي أشرك فيه الشاعر

---

(1) ديوان السري الرفاء، حبيب حسين الحسني 2/ 37. المطلح: المتعب؛ جليب: مجلوب من بلاد أخرى.

(2) نفسه 1/ 49.

(3) شعر الخباز البلدي/ 29.

وصف الخمرة بوصف الرياض. ومن الطبيعي أن تقام مجالس الشراب وتقرع الكؤوس والدنان بين هذه البساتين الفاتنة بخضرتها وطبيعتها البديعة.

ونمضي مع شاعر آخر من شعراء الموصل في مجال الروضيات إذ نجد في ديوان الخالديين وصفاً للرياض حيث يقول أبو بكر الخالدي:

ألستَ ترى التلَّ يبدي لنا ... طرائف من صنع آذارِهِ

ويلبسُ من ((مانخاياله)) ... حُلياً على ((تلُّ زمّارِهِ))

وكُتْب في لازَوَرْدِ الدُّجى ... بزنجفره وبزنجارِهِ

فلا تلق كأساً بتأخيرها ... ولا يومَ لهوٍ بانتظارِهِ[1]

فهو هنا يصف الجمال الذي يتمتع به تل زمّار والذي يعلوه رابية تعرف برابية العقاب والتي تشرف على دجلة والبساتين والنهر وهي في غاية الجمال، مما أذهل عقل الشاعر وأخذ يبدع في إصدار تحف شعرية عبرت عن مدى الإعجاب بهذا التل الرحيب.

ومما قال الخباز البلدي أيضاً في وصف الرياض:

إلى الروض الذي قد أضحكته ... شآبيب السحائب بالبكاء

كأن شقائق النعمان فيه ... ثياب قد روين من الدماء[2]

فالخباز البلدي يشكل صورة جميلة لهذا الروض الذي يقطر عليه المطر فيضحكه، ويروي في الوقت ذاته أزهاره الجميلة المتمثلة بشقائق النعمان فتبدو حمرتها الناصعة كثياب روين من الدماء.

ومما قاله الوافد محمد بن عبدالله البغدادي المعروف بالسلامي في مجال الروضيات:

نسبُ الرياض إلى الغمام شريف ... ومحلها عند النسيم لطيفُ

أوما ترى طرز البروق توسطت ... أفقاً كأن المزن فيه شفوفُ[3]

(1) ديوان الخالديين، سامي الدهان/ 62. اللازورد: نوع من المعادن الثمينة يقارب لونه بين الأحمر والأزرق؛ الزنجفر: معدن متفتت لماع يعمل منه الحبر الأحمر؛ الزنجار: معدن يستخرج من النحاس.

(2) شعر الخباز البلدي/ 28.

(3) شعر السلامي، صبيح رديف/ 79.

فقد جعل السلامي بين الرياض والغمام نسباً شريفاً، فكل واحدٍ منهما مكمّل للآخر، فالرياض وما فيها من أعشاب ومياه عندما تحصل فيها عملية التبخر تكون الغمام، والغمام بدوره يستحيل إلى مطرٍ يسقي تلك الرياض. ثم يحلق الشاعر بنا نحو أفق السماء حيث المزن المتكونة من ذاك الغمام تولد الرعود والبروق.

ونستخلص من هذه الروضيات أن شعراء الموصل أحبوها وتغنوا بها وتفننوا في إيرادها من خلال أشعارهم.

- الزهريات

سلط شعراء الموصل بكل فئاتهم الضوء على جميع أنواع الزهور وأبدوا إعجابهم بها، ووصفوا كل ما وقع عليه بصرهم من هذه الزهور وصفاً عاماً حيناً ووصفاً دقيقاً حيناً آخر، إذ قدموا لنا لوحات فنية رائعة التصميم والإخراج، فيها الألوان الفاتنة والأنوار الساطعة وفيها االحياة والإحساس، وفيها الحركة والرائحة العطرة، إذ اقتبسوا هذه اللوحات من أنواع كثيرة من الورود مثل الياسمين والنرجس والنيلوفر والآس والسوسن وشقائق النعمان[1].

فهذا السري الرفاء يرفدنا بمقطوعة يتغنى بها بجمال الورد إذ يقول:

لو رحّبتْ كأسٌ بذي أوبَةٍ ... لرحّبَتْ بالورد إذ زارها

جاء فخلناه خدوداً غدتْ ... مُضرِمةً من خجلٍ نارَها

....

وعطّر الدنيا فطابت به ... لا عدِمت دُنياه عطّارها

قد خلع القطرُ جلابيبُه ... إلا شظاياها وأزرارها[2]

فالسري هنا يفتنه منظر الورد فيصفه وصفاً جميلاً ويشبه لونه بالخدود الخجولة الذي يبعث عطره إلى الدنيا التي طابت بهذا العطر، ويبدو أن إضفاء صفة الخدود على هذا الورد جاء لحمرة لونه الذي أعجب الشاعر به، فجاء وصفه للورد الأحمر متماثلاً مع رقته.

---

(1) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري/ 243.

(2) ديوان السري الرفاء 2/ 241.

وكما اهتم السري بوصف الورد اهتم الخالديان بوصف شقائق النعمان والتغني به إذ يقول أبو بكر الخالدي:

وصـــبغ شـــقائق النعمـــان تحكـــي ... يواقيتـــــاً نظمـــــن علـــــى اقـــــتران

وأحيانــــــاً تـــــشبّهها خـــــدوداً ... كـــستها الــــراحُ ثــــوبَ الأرجــــوان

....

شــــقائقٌ مثــــل أقـــداحِ مِـــلاءٍ ... وخــــشخاشٌ كفارغــــةِ القنــــاني

ولمــــا غازلتهــــا الـــريحُ خلنــــا ... بهــــا جيْــــشيْ وغــــىً يتقــــاتلان

....

تخــــال بــــه ثغــــوراً باسمــــات ... إذا مــــا افــــترَّ نــــورُ الأقحــــوان[1]

فهنا يشبهها الخالدي باليواقيت التي نظمت بهندسة رائعة، ويشبهها أيضاً بالخدود الأرجوانية التي تُذهبُ عقل رائيها من شدة جمالها الأخاذ، وهي تغازلها الريح عند هبوبها عليها، فالريح عذبة طيبة وشقائق النعمان جميلة رائعة إذا التقتا مع بعضهما كانا كجيشين يتقاتلان من شدة كر الريح وفر الورد وبالعكس.

وللخباز البلدي مقطوعة جميلة في وصف الورد إذ يقول:

ووردة تحكـــــي بـــــسبق الـــــورد ... طليعـــــة تـــــسرعت مـــــن جنـــــدِ

قـــد ضـــمها في الغـــصن قـــرص الـــبرد ... ضـــمّ فـــمٍ لقبلـــة مـــن بعـــدِ[2]

فالخباز البلدي هنا يصف لنا وردة أزهرت قبل رفيقاتها، فهي سريعة الطلع وقد شبهها بجندي سريع فاق إخوانه فصار أولهم فبرز عنهم، وبسبق ظهور هذه الوردة فقد ضمها في الغصن قرص البرد كضمّ فم لقبلةٍ من بعد.

ونمضي مع شعراء الموصل في أوصافهم للزهور إذ يقول محمد بن علي الشمشاطي العالم الجليل في صفة زهرة البنفسج:

(1) ديوان الخالديين/ 99. الخشخاش: الخفيف.

(2) شعر الخباز البلدي/ 30.

أشـــرب علـــى زهـــر البنفـــــسـج قبـــل تأنيـــب الحـــسود

فكأنمـــــــا أوراقـــــــه آثـــــار قـــــرص في الخـــدود(1)

فهو هنا يقرن جمال زهرة البنفسج بالشرب لما في هذه الزهرة من رائحة تستهوي النفوس، ولما لأوراقه من نظرة وردية عذبة كآثار قرص في الخدود. ثم هو يصف الجلنار بالخدود التي كساها الحياء إذ يقول:

وبـــدا الجلنـــار مثـــل خـــدود قـــد كـــساها ثـــوب عقـــار

صـــبغة الله كـــالعقيق تـــراه أحمـــراً ناصـــعاً لـــدى الاخـــضرار(2)

ونرى أن الشاعر في مقطوعتيه لا يفارق الخدود إذ يشبه البنفسج كآثار قرص في الخدود، وكذا الحال مع الجلنار في تشبيهها بالخدود التي كساها الحياء، وكأن الشاعر أراد أن يعطي لكل زهرة ميزتها في تعبيرها عن الخدود. ولعلّ الجديد في شعر شعراء الموصل هنا يكمن في إعطاء كل زهرة ميزتها وفعلها وتأثيرها في النفس وهو ما رأيناه عند شاعرنا محمد بن علي الشمشاطي.

وإذا ما انتقلنا إلى الشاعر الوافد كشاجم نراه في وصف شقائق النعمان:

أمـــا الظـــلامُ فقـــد رقـــت غِلالتـــهُ والـــصبح حـــين بـــدا بـــالنور يختـــالُ

فـــانظر بعينـــك أغـــصان الـــشقائق في فروعهـــا زهـــر في الحـــسن أمثـــال

مـــن كـــل مـــشرقة الأوراق ناضـــرةٍ لهـــا علـــى الغـــصن إيقـــاد وإشـــعال

حمـــراء مـــن صـــبغة البـــاري بقدرتـــه مـــصقولة لم ينلـــها قـــطُ صـــقّالُ

كأنهـــا وجنـــاتٌ أربـــعٌ جمعـــت فكـــلّ واحـــدة في صـــحنها خـــال(3)

فشاعرنا كشاجم يمثل شقائق النعمان بالليل الذي انجلى وطلع نهاره، إذ ذهب الظلام وجاء النور، ولعلنا نلاحظ وصف الخالدي لشقائق النعمان في المقطوعة السابقة وتشبيهها

(1) اليتيمة 1/ 109.

(2) اليتيمة 1/ 109. العقار: نوع من الشجر جميل الشكل.

(3) ديوان كشاجم/ 400-401.

باليواقيت الأرجوانية، يختلف عن وصف الشاعر كشاجم لشقائق النعمان في مقطوعته من خلال تشبيهها بالنهار الذي جاء بعد ليل دامس، وهذا أمر طبيعي في اختلاف الشعراء فيما بينهم حول وصف الزهور حتى ولو كانت زهرة من نفس النوع. فالشعراء يتلمسون جزئيات الزهرة وتأتي مقدرة الشاعر على كيفية وصفها، وإمكانية تشبيهها بأي شيء يضفي عليها الصفات الجميلة.

ومن ناحية أخرى فإن الشاعر نفسه يختلف وصفه لزهرة من النوع نفسه عندما يصفها لأكثر من مرة كما حدث عند كشاجم في وصفه لشقائق النعمان إذ يقول:

وإذا ما بدا الشقائق فيها ... خاله الناظرون شعلة نار

أو كما نثرت مطارد حمرٌ ... لأمير في محفلٍ جرّار[1]

فهو في وصفه السابق لشقائق النعمان وصفها بالنهار الوضاء المشرق، وهنا في هذه المقطوعة وصفها بشعلة النار المتقدة، من ذلك يتسنى لنا القول بأن الشاعر له القدرة على أن يضيف على زهرة الشقائق الموقف الذي يلائمه.

وهكذا نجد أن أوصاف الأزهار عند شعراء الموصل قد أخذ مسلكاً واضحاً تمثل في وصف هذه الأزهار بشكل عام أو وصفها بشكل جزئي مع اختلاف أذواق الشعراء في إيرادهم لذلك الوصف وحسب الموقف الذي هم بصدده.

- الثماريات

ولما كانت أغلب الأزهار تتحول في نهاية أمرها إلى فاكهة، فقد عمد الشعراء إلى وصف بعض أنواع تلك الفاكهة وصفاً بارعاً نابعاً من نفوسهم التي عايشت تلك الطبيعة الفنية المعطاءة، إذ اندمجت أنفسهم بهذه الطبيعة وصارت لهم الأم الرؤوم فلا عجب أن نراهم يتفننون في أوصافهم وصورهم الجميلة لهذه الأثمار المتنوعة الأشكال والألوان والأطعام[2].

---

(1) ديوان كشاجم/ 234.

(2) ينظر: فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين/ 352.

وكان ممن اشتهر من شعراء الموصل في مجال وصف الثمار السري الرفاء إذ يقول في وصف نارنجة قد صبغها الحياء، متشحة بالأرجوان كأنها وجنة العاشق التي الهبتها نار الخجل إذ يقول:

وبديعةٍ أضحى الجمالُ شِعارَها ... صَبغَ الحيا صِبغَ الحياء إزارها
حلّت عقال نسيمِها وتوشحت ... بالأرجوان وشَدّدتْ أزرارها
فالعين تحسِرُ إن رأت إشراقها ... والنفس تنعمُ إن بلت أخبارها
وكأنها في الكفِّ وجنةُ عاشقٍ ... عبث الحياء بها فأضرم نارها
محمولةٌ حملت عجاجة عنبر ... فإذا سرى رَكبُ النّسيمِ أثارها

....

ما أحسِبُ النارنج إلا فتنةً ... هتك الزمان لناظرٍ أستارها
عشِقتْ محاسنه العيون فلو رنتْ ... أبداً إليه لما قضت أوطارها[1]

فهذا الوصف البديع للنارنجة لهو بحق وصف متعلق صاحبه بحب الطبيعة بشكل عام أولاً وحب البيئة التي كان يقطنها بشكل خاص ثانياً لما في هذا الوصف من سبر دقائق سمات هذه الثمرة، فالشاعر في وصفه لهذه النارنجة يعمل على استقصاء أكبر قدر من المعاني ليعلي بها شأن هذه الثمرة، وليثبت مقدرته الواصفة لدقائق سماته الحسية والمعنوية، فيجعل منها الجميلة البديعة ذات الحيا والحياء، وإن العين لتشرق منها بالنظر إليها كوجنة العاشق المتألقة دائماً.

وكما يصف السري النارنج فإنه يصف الليمون ويشبهه بالنجوم في سماء الغصون إذ يقول:

واصطحبناها على نهـ ... ـرٍ بصفو الماء يجري
ظلّلته شجراتٌ ... عِطرُها أطيبُ عطرِ

---

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 229. العجاجة: الريح.

فلــــك الجمــــه الليمُـــو فمــــن بـــيضٍ وخــــضرِ
أكـــرِ مــــن فِــضّةٍ قــد شــابها تلـــويح تِبْـــرِ[1]

إن هذه الدقة في وصف الثمار لشاعرنا السري الرفاء يعود إلى مقدرته العالية في صياغة المعاني المنسجمة مع الموضوع الذي هو بصدده، ففي هذه المقطوعة يدخل أكثر من معنى يعمل على إعطاء نموذج شعري في وصف الليمون، فهو يورد النهر والشجر والفلك والمعدن من أجل توصيل مقدرته العالية وإعطاء الصورة الوصفية الرائدة النابعة من قلبه وإحساسه المرهف بجمال هذه الثمرة.

وممن وصف النارنج شاعرنا الوافد السلامي إذ قال فيه:

ونــارنج تميـــل بـــه غــصون ومنهـــا مـــا يـــرى كالـــصولجان
أشـــبهه ثـــدايا ناهـــدات غلائلـــها صـــبغن بزعفـــران[2]

إذ سحر منظر النارنج عقل السلامي فرآه يميل كالصولجان تارة، وتارة أخرى رآه كثدايا العذارى اللاتي تجمّلنَ بأثواب الزعفران.

وعندما ننتقل إلى شاعر آخر وهو العالم الجليل الشاعر الشمشاطي، فقد وصف ثمرة الرمان بقوله:

يـــا حـــسن ر مانـــة تقاسمهـــا كـــل أديـــب بـــالظرف منعـــوت
كأنهـــا قبـــل كـــسرها كـــرةٌ وبعـــد كـــسرٍ حبـــات يـــاقوتِ[3]

فالشاعر هنا قد أتى بأوصاف متأثرة بشخصه كونه عالماً وأديباً، فجاء وصفه مقترناً بالعلم والأدب والظرف والنعت والمنعوت، وقد أحسن وصف الرمانة عندما شبهها قبل كسرها بالكرة وبعد كسرها بحبات الياقوت.

وهذا كشاجم يصف تيناً أصفر إذ يقول:

قـم قـد أتـى ضـوء الـصباح المـسفر يـــا صـــاحِ نغتـــنم الهـــوى ونبكّـــرِ

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 282. الأكر: جمع أكر وهي الكرة التي يلعب بها.

(2) شعر السلامي/ 99. الصولجان: الكرة.

(3) معجم الأدباء 14/ 244.

نلمسم بتينٍ لذّ طعماً واكتسى ... حُسناً وقارب منظراً من مُخبر

كالثلج برداً في صفاء التبر في ... ريح العبير وفوقَ طعمِ السكّرِ

لُطفت معانيه لطافة عاشق ... في لون مشتاق حليف تفكّر

يحكي إذا ما صُفّ في أطباقه ... خيَماً ضُربْنَ من الحديد الأصفر[1]

فالشاعر يحفز صاحبه على جني ثمار التين في الصباح الباكر، ذاك التين الطيب الطعم، الحسن المنظر، والذي شبهه بالثلج البارد في صفائه، وبلطافة معاني العاشق في تعبيره عن اشتياقه، وهو يحاكي إذا ما صُفّ في إطباقه خيماً مضروبة من الحديد الأصفر.

وبهذا فوصف الثمار من قبل شعراء الموصل كان في غاية الروعة لما أعطوه من رونق عالٍ، فهو إذن من المظاهر الجديدة في الوصف لأن الشعراء قصدوه قصداً وغاصوا في أعماق هذا الضرب الوصفي.

- المائيات والثلجيات:

تمشياً مع ذوق العصر وإرضاءً لأذواق الناس الذين عودهم الشعراء على سماع كل جديد ومستحدث، نأى شعراء الموصل عن الثوب القديم الذي ارتداه الشعر الذي يصف المياه من قبل. وقلدوه ثوباً مضمناً بالياقوت والجواهر والأزهار والورود، وحتى لا نتجنى على القديم نقول: إن الحديث عن الماء عرفه الشعراء منذ القدم وتحدثوا عنه في الجاهلية والإسلام ولهم في السحاب والغيث الشعر الجم لكن أحاديثهم كانت عرضية عابرة، لذلك لا تستطيع القول بأن وصف الماء قبل القرن الثالث كان يشكل فناً مستقلاً له سماته الفنية، أما في القرن الرابع وما بعده فقد برزت معالم الشعر المائي، واتضحت صورته بوصفه يمثل ضرباً مستقلاً من الشعر، له خصائصه ومميزاته، وكانت المياه متمثلة في السحاب والغدران والأنهار والجداول من أكثر المائيات التي لاقت الحظ الكبير والعناية الجمة من شعراء هذا العصر[2].

(1) ديوان كشاجم/ 247-248.

(2) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري/ 260.

ولقد برع شعراء الموصل في هذا اللون من الشعر وأكثروا من وصف الأنهار وبرعوا في وصف المياه وما يتصل بها من سواق وبرك وغدران، وكان أبدعهم خوضاً في هذا المضمار السري الرفاء وكشاجم والخالديين.

فهذا السري الرفاء يصف دولاباً للماء إذ يقول:

الماءُ يلعبُ كالأراقم مَوجُهُ	والسفنُ بالأذناب فيه عقاربُ
والصوتِ من دولاب كلُّ متوَّجٍ	أطفالُ زنجٍ لِلرَّضاع نوادبُ
فانظر إليه كأنه وكأنما	كيزانُه والمزنُ فيه سواكبُ
فلك يدور بأنجم جعلت له	كالعقد فهي شوارق وغواربُ[1]

فالشاعر هنا يصف الماء في الدولاب وصفاً جميلاً من خلال تشبيهه بالحية التي فيها سواد وبياض كدليل على سواد الدولاب وبياض الماء، وقد أحسن في صفة هذا الدولاب عندما جعله كالفلك وجعل أنجمه آنية الماء التي تدور حوله وهي كالعقد في شرقها وغربها.

ثم يأتي السري بقصيدة جميلة يصف فيها بئر ماءٍ احتفرها في بيته بالموصل إذ يقول:

إني هديتُ لنعمة مكنوزةٍ	فأثرتها من تربةٍ وصفاةِ
بئرٌ كأن رِشاءها في مائها	سمراءُ قد رُكِزتْ على مرآةِ
كافورة الصيف التي تحيا بها	منّا النفوس وصمّةُ الشتواتِ
طوقتُها حجراً ولو أنصفتها	طوقتها بفرائد اللبّات
ملكتْ ثناء جوانحي فجوارحي	تثني بما أولت من الحسنات
ولَكَمْ مُنيتُ بغيرها فكأنما	حاولتُ خيرَ مُمنَّعِ الخيرات
تعطيك بعد الكدِّ ماءً آجناً	طرقاً كفقد الماء في الفلواتِ[2]

---

(1) ديوان السري الرفاء 1/ 438-439. الكيزان: أوعية الخمر.

(2) نفسه 2/ 7. الصمّة: شدّة البرد؛ الأجن: الماء المتغير الطعم؛ الكافورة: عين الماء.

يتضح لنا من هذه القصيدة لشاعرنا السري مدى أهمية الماء وضرورته القصوى، فالسري هنا فرح باهتدائه إلى بئر ماء في بيته من خلال حفره لهذا البئر وكدّه وتعبه الذي واصله بغية الوصول إلى الماء، وهو بعد أن وصل إلى الماء أحاطه بالحجارة وكان يود لشدة سعادته بهذا الماء لو أنه طوقه بفرائد اللبات. ولا عجب إذا رأينا السري يعجب بهذا الإنجاز في حفره لهذا البئر الذي حصل فيه على الماء، فهذا الأمر يدل على حبّه لطبيعة بيئته وعشقه لها من أعماق نفسه، فيرتمي في أحضانها لتقيه الآلام، وتبعث في نفسه السرور.

وكما وصف السري الماء في الدولاب وفي البئر فإنه وصف السفن وقد تقاذفتها أيدي الأمواج الصاخبة في دجلة فيشبهها وهي تعلو وتهبط برقص بنات الزنج حينما تستولي عليهن سورة الشراب أو بصفوف الطير التي أفزعتها أسود السماء من نسر وصقر ولاذت بالأرض تبغي الاحتماء والنجاة إذ يقول:

أحـــذِّرُكم أمـــواج دجلـــة إذ غـــدت ... مـــصندلةٍ بالمـــدِّ أمـــواجُ مائِهـــا

وظلَّـــتْ صـــغار الـــسفن تـــرقصُ وســـطها ... كـــرقص بنـــاتِ الـــريحِ عنـــد انتـــشائها

....

تفرّقهـــا هـــوج الريـــاح وتعتلـــي ... ربـــى المـــوج مـــن قـــدامها وورائهـــا

فهـــن كـــدُهمِ الخيـــل جالـــت صـــفوفُها ... وقـــد نـــشرتها روعـــة مـــن ورائهـــا

....

كـــأن صـــفوفَ الطـــيرِ عـــاذت بأرضـــها ... وقـــد ســـامها ضـــيماً أســـود سمائهـــا[1]

أما الغيث والسحاب، فقد لقيا أيضاً حظاً كبيراً من عناية الشعراء، وعلى الرغم من أوصاف الشعراء لهما قديماً، إلا أن شعراء الموصل ألبسوهما ثوباً جديداً، ونذكر هنا من شعراء الموصل في هذا المجال أرجوزة كشاجم إذ يقول:

مقبلـــةٌ والخـــصبُ في إقبالهـــا ... والرعـــد يحـــدو الـــودق مـــن جمالِهـــا

(1) ديوان السري الرفاء 1/ 287. مصندلة: هنا القوية الضخمة.

بُخطبــــة أبـــدع في ارتجالهـــا كأنهـــا مـــن ثقـــل انتقالِهـــا

تجلـــها الـــريح عـــن استعجالها إلا كمـــا تجـــذب مـــن أذيالِهـــا

فحـــين ضـــاق الجـــو عـــن مجالهـــا والزهـــر قـــد أصـــغى إلى مقالِهـــا

كأنمـــا تـــسألها عـــن حالهـــا وراحـــتِ الريـــاح مـــن كلالِهـــا

وكـــاد أن يـــنهض لاســـتقبالها فـــسمحت بـــالريّ مـــن زلالِهـــا

جنوبهـــا تـــشكو إلى شمالهـــا دنـــت مـــن الأرض علـــى إذلالهـــا

حتـــى أتـــاك الـــشرب مـــن هطالهـــا إن ســـجلا أتـــى علـــى ســـجالِها

ثـــم انثنـــى يـــثني علـــى فعالِهـــا[1]

فكشاجم يجعل الخير الكثير في هذه السحابة، فهي جميلة للرائي حيث الرعد يحدو المطر، وهي التي تجلوها الريح فتسرع بها فيظهر لها أثر ذيل واضح يشكل حالة جمالية أخرى لهذه السحابة، وهي تموج في الرياح العاتية، وتسير معالم هذا الوصف نحو إعطاء دلالة السحابة التي تأتي بالمطر فهي دلالة خير ونماء وسعادة للنفوس.

ومما قاله الأمير الحمداني ذو القرنين بن ناصر الدولة يصف السحاب:

اليـــوم يـــوم الـــسرور والطـــرب فـــاقض بـــه مـــا تحـــب مـــن أرب

أمـــا تـــرى الجـــوَّ مـــن ســـحائبهِ وبرقـــه المـــستطير في الـــسحب

يختـــال في خلعـــة ممـــسّكة قـــد طرّزتهـــا الـــبروق بالـــذهب[2]

فالأمير ينظر إلى السحاب المتراكم في السماء على أنه يوم سرور لما بعثه في نفسه من نشوة، وهذه السحابة محاطة بالبروق التي تلمع حولها وكأنها مطرزة بالذهب، فتنتابه السعادة بهذا الجو الذي يبعث في روحه الطمأنينة والراحة فتنبعث طاقاته الشعرية الخلاقة.

(1) ديوان كشاجم/ 416-417. السجل: الدلو العظيمة جمع سجال.

(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، محسن غياض، ع5/ 128.

وفيما يخص الثلجيات فإن أدبنا القديم لم يعرف هذا اللون الشعري لأن البيئة العربية لم تألف الثلج، وحين اتسعت هذه البيئة وشملت مواطن سقوطه كبلاد الشام وشمالي العراق وفارس بقي الثلج بعيداً عن متناول الشعراء على الرغم من أنهم تأثروا بالبيئة الجديدة في كثير من أغراضهم الشعرية ومعانيهم الأدبية وصورهم الفكرية[1].

ولهذا فوصف الثلج في الموصل اقتصر على الوافد كشاجم وشاعرنا الأصيل السري الرفاء ولم نره عند غيرهما من الشعراء.

ولعلّ الوافد كشاجم قد أبدع في هذا الضرب من الوصف إذ يقول في إحدى ثلجياته:

الثلج يسقط أم لُجين يُسبكُ	أم ذا حصى الكافور ظل يفرّكُ
راحت به الأرض الفضاء كأنها	من كل ناحية بثغر تضحكُ
شابت ذوائبها فبيّن ضحكها	طرباً وعهدي بالمشيب ينسّكُ
أوفى على خضر الغصون فأصبحت	كالدر في قضب الزبرجد تسلكُ
وتُزيّنُ الأشجار منه ملاءةً	عما قليل بالرياح تهتّكُ

....

فاليوم يؤذن بالملاحة أنه	سيطل فيه دم الدنان ويُسفَكُ[2]

فكشاجم هنا في ثلجيته يجعل الأرض ضاحكة لكثرة ما ازدانت به من قطع الثلج المتناثرة عليها، وأما الغصون فهي كالدر وأما الأشجار فقد اتشحت بملاءة تهتكها الرياح، وكشاجم لا ينسى في ظل هذا اليوم أن يسعد بالخمر والشراب لأنه يوم ملاحة وجمال يستحل فيه سفك دماء الدنان.

وهذا السري الرفاء أيضاً يعود لنا في الثلجيات بقصيدة هذا مقطع منها إذ يقول:

تلألأت الرُّبا لما علاها	كأنّ على الربا أثوابَ آلِ

(1) ينظر: الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني/ 258.

(2) ديوان كشاجم/ 378. يفرّك: يفتّت.

كأن ذرا الغصون لبسنَ منه حُلى الكافور ربّاتُ الحِجَالِ
تجول العين فيها وهو فيه كشُهب الخيل رُحْنَ بلا جِلالِ

....

وأسدٍ من شمول الراح تسطو شمائلها على أُسْدِ الشّمالِ
وساقٍ كالهلال يُدير شمساً على الندمان في مثل الهلال

....

ترى الأقداح من بيضٍ خفافٍ يُصرِّفُها ومن حُمرٍ ثِقالِ[1]

فالسري هنا يوضح شكل تلك الجبال التي علاها الثلج وقد تلألأت ولبست أثواب (السراب)، ومن جهة أخرى يشبه السري ذرا الغصون وقد لبست الثلج بحلي الكافور الذي تجول العيون فيه كشهب الخيل اللاتي رحلن بلا جلال، ولم ينس السري أن يمزج الخمر بهذه المقطوعة الوصفية كما فعل كشاجم في المقطوعة السابقة. ومهما يكن من أمر فإن هذا الموضوع جيد في موضوعه وفي تصويره، وقد برع الشعراء فيه كل البراعة وغاصوا في أعماق هذا الموضوع الذي يكوّن لوناً ورسماً جديداً نابعاً من صميم النفس.

ويتضح لنا من خلال هذه القصائد الوصفية للثلج أن السري الرفاء وكشاجم من بين شعراء الموصل الوافدين وغير الوافدين قد تطرقوا لهذا الموضوع الشعري، ومن خلال قراءة أشعار الوصف الخاصة بالثلجيات تبين لنا أنها لم تكن مستقلة بل كانت ممزوجة بالخمر.

- الديارات والأديرة

شعر الديارات أو شعر القصور عرف منذ القرن الثاني، ونظم فيه الشعراء الكثير من القصائد والمقطعات من خلال إعجابهم بهندسة القصور ومعالمها الأخرى من بناء فخم إلى تطور في فنون المعمار فيه[2]، وهذا ما لاحظناه لدى شاعرنا السري الرفاء في القرن الرابع من خلال

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 582. الآل: السراب.

(2) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري/ 275.

أشعاره في تصور الأمراء والمترفين، علماً أننا لم نجد أياً من الشعراء الآخرين في القرن الرابع والخامس يشارك السري في هذا الوصف سوى الأمير الحمداني ذي القرنين بن ناصر الدولة.

فالسري أجاد في وصفه لقصور الموصل، ومن ذلك ما قاله في وصف دارٍ بناها الأمير الحمداني أبو تغلب الغضنفر إذ يقول:

أنشأتَهُ منزلاً في قلب دجلة لا ... تمتاح جنّته الغدران والقُلُبا

صفا الهواء به والماء فاشتبها ... كأنَّ بينهما من رِقّةٍ نسبا

....

فمن جنانٍ تريك النور مُبتسماً ... في غير إبّانه والماء منسكبا

ومن سواقٍ على خضراء تحسبُها ... مخضرَّةَ البُسُطِ سلّوا فوقها القُضُبا[1]

ونرى مدى دقة وصف قصر الأمير من قبل السري فهو يصف ذاك القصر الذي أنشأه الأمير قرب دجلة فلا داعي للغدران بعد ذلك وهو قرب نهر كريم يجود له متى شاء من مائه العذب الصافي كصفو الهواء، ثم يعمل الشاعر على إعطاء صورة وصفية أخرى لهذا القصر من خلال حدائقه الجميلة المبتسمة دائماً.

ثم بعد ذلك يعمل السري على ذكر تفاصيل هذا القصر الجميل بقوله:

والقصر يبسم في وجه الضحا فترى ... وجه الضحا عندما أبدى له شَحِبا

....

حصباؤُهُ لؤلؤٌ نثرٌ وتربته ... مسكٌ ذكيٌّ فلو لم تحمه انتُهِبا

وكل ناحيةٍ منه زبرجدة ... أجرى اللُّجينُ عليها جدولاً سَرِبا[2]

فهذا القصر يشحب له وجه الضحى عندما يظهر لأنه مثل اللؤلؤ وتربته كالمسك، وكل ناحية منه كزبرجدة أطرت بقليل من الفضة فأصبحت رائعة الجمال والرونق.

ونراه في موضع آخر يصف ارتفاع القصور وتصميمها الذي يجعلها معرضة لضوء الشمس والهواء النقي ووجود الماء الوفير فيها إذ يقول:

---

(1) ديوان السري الرفاء 1/ 361. القُلبا: جمع قُلب أي البئر، تمتاح: تستقصي.

(2) نفسه 1/ 364.

قصورٌ حلّقت في الجوّ حتى ... لقصّرتِ الكواكب عن مداها
مُشرَّفةٌ كأن بنات نعشٍ ... تناجيها إذا خفقت شفاها
يتوجها اصفرار الشمس تِبراً ... فتُمسي وهي مذهبة ذراها
وجناتٍ يحيّيُّ الشرب وهناً ... جنى وهداتها وجنى رباها
إذا ركد الهواءُ عَلتْ نسيماً ... وإن فقد الغمام طفت مياها
تفرّجَ وشيها عن ماءِ وردٍ ... يفيض على اللآلئ من حصاها[1]

فهذه الصورة التي رسمها السري عن القصور واقعية لما كانت تحمل من بهجة لناظرها أو داخلها، فلا نتعجب من كلام السري ووصفه لدقائق ما كانت تحوي هذه القصور. ونرى مدى جمال هذه القصور التي تغنى بها السري فوصف أدق تفاصيلها وما ذاك إلا لقربها من نفسه أولاً وهيبتها ورونقها ثانياً.

وفي موضع آخر يصف فيه السري غرفةً مشرفة على النهر إذ يقول:

لنا غرفةٌ حسُنتْ منظراً ... وطابت لساكنها مخبرا
ترى العين من تحتها روضةً ... ومن فوقها عارضاً ممطرا
وينساب قدّامها جدولٌ ... كما ذُعِرَ الأيم أو نفّرا
وراح كأنّ نسيمَ الصَّبا ... يُحمِّلُ من نشرها عنبرا[2]

فهو يصف غرفته التي تظل على النهر والتي تمتاز بكثرة المياه حولها وكأنها جدول ينساب الماء منه، فأصبحت كالروضة التي فوقها مطرٌ وتحتها يجري الماء بسرعة الحيّة التي تنفر من شيء أزعجها.

وممن وصف قصور الموصل الأمير الحمداني ذو القرنين ناصر الدولة في قوله:

سقى الله أرضاً لا أبوح بذكرها ... فتعرف أشجاني بها ساعة الذكر

---

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 764. بنات نعش: نجوم في السماء.

(2) نفسه 2/ 178. الأيم: الحية.

سوى أنها محفوفة بجنانها وأنهارها السلسال في دورها تجري

كأن القصور البيض فيها عشيةً عذارى جوارٍ في معاجرها الصفر[1]

فالأمير يشيد بقصور مدينته الموصل التي نشأ في ربوعها ورأى طبيعتها الغناء وسهولها وأنهارها، وتلك القصور البيض المحاطة بالأنهار والورود تبدو في المساء كأنها عذارى في ثيابها الصفر. ويبدو أننا أمام وثيقة تاريخية عن ألوان القصور، فتلك القصور لم تك ذا لون واحد وإنما ألوان مختلفة فمنها الصفر والخضر والبيض كما ورد في قول الأمير الحمداني.

وكما وصف شعراء الموصل القصور وصفوا أيضاً الأديرة التي كانت منتشرة في الموصل، وكان للعراق النصيب الأفر من هذه الأديرة، فالشابشتي يعد لنا منها سبعة وثلاثين ديراً مقابل ثلاثة في الشام وأربعة في الجزيرة وتسعة في مصر[2]، أما حصة الموصل عموماً من هذه الأديرة فهي اثنا عشر ديراً. وهذه الأديرة كانت تابعة للموصل في القرن الرابع والخامس للهجرة أيام الدولة الحمدانية والعقيلية.

وقد وصف شعراء الموصل الأديرة من ناحية جمالها وهيبتها فهناك العديد من شعراء الموصل الذين شاركوا في هذا الأمر، ومن ذلك ما قاله الخالديان اللذان كان لهما الدور الأكبر في وصف الأديرة فهذا أبو بكر الخالدي يقول في دير (مار مخايل):

((بباخايالِ)) إن حاولتما طلبي فأنتما تجداني ثَمَّ مطروحا

يا صاحبيَّ هو العمر الذي جمعت فيه المنى فاغدوا للدّير أو رُوحا

برٌّ وبحرٌ به يهدي نسيمُهما للروح مِسكاً لماء الورد منفوحا[3]

فالخالدي ينوه للذي يبحث عنه بأنه سيجده بدير مخايل مطروحاً فيه، لأن الراحة والمتعة فيه، فهذا الدير كالبر والبحر يهدي نسيماً عليلاً للروح.

وفي موضع آخر يقول أبو بكر الخالدي في (دير سعيد):

سعِدتْ صُحبتي بـ((دير سعيد)) يوم عيدٍ في حُسنه ألفُ عيدِ

---

(1) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 132. معاجرها: ثيابها.

(2) ينظر: الديارات/ 7.

(3) ديوان الخالديين/ 35-36. منفوحا: أي فاح وظهر.

كـــم فتـــاةٍ مثـــل المهـــاة ســـلبنا هـــا صـــليباً مـــن بـــين نحـــرٍ وجيـــدِ
وغريـــرٍ مثـــل الغـــزال حللنـــا عَقْـــد زنّـــارِ خـــصره المعقـــودِ
وحططنـــا رِحالنـــا بفنـــاء الـــ هيكـــل المؤنـــقِ البعيـــد المـــشيدِ[1]

فالخالدي سعيد بدير سعيد ووجوده فيه كيوم عيدٍ له، فكم فتاة لعب معها وكم غلام جميل حلّ عقد أزاره معه. ثم يمضي الخالدي ويذكر فناء ذاك الدير المؤنق والمشيد بطريقة هندسية رائعة تستهوي النفوس وتبهر الأبصار.

ولم يغب السري الرفاء عن وصف جمال الأديرة فها هو ذا يصف أحد تلك الأديرة في الموصل فيقول:

شـــاقني مُستـــشرف الـــدير وقـــد راح صـــوبُ المـــزن فيـــه وبكـــر
أهـــــواءٌ رقّ في أرجائـــــه أم هـــوىً راق فمـــا فيـــه كـــدر
وخـــدود ســـفرت عـــن وردهـــا أم ربيـــع عـــن جنـــى الـــورد ســـفر[2]

إن ولع السري بهذا الدير واضح من خلال وصفه لارتفاعه الشاهق الذي يقارب السحاب وفيه الهواء النقي الذي يحيط بكل أرجائه فما فيه كدر، وفيه الخدود المشرقة كالورد، والربيع المشرق الوضاء الذي فاق جمال كلّ شيء في الوجود.

أمّا الواقد البيغاء فإنه وصف (دير الزعفران) إذ يقول:

صـــفحت لهـــذا الـــدهر عـــن ســـيئاته وعـــدُدتُ يـــوم الـــدير مـــن حـــسناته
وصـــبّحتُ ديـــر الزعفـــران بـــصنجةٍ أعاشـــتْ ســـرور القلـــب بعـــد وفاتـــه[3]

فالببغاء لكثرة إعجابه وسروره بالدير صفح عن الدهر ومشكلاته معه، فلقد لقي أنواع السرور في هذا الدير، مما أنساه أحزانه وآلامه.

(1) نفسه/ 48-49.

(2) ديوان السري الرفاء 2/ 235. السفر: هنا المُشرِق.

(3) شعر الببغاء/ 312. صنجة: اسم آلة موسيقية.

وهكذا نرى أن وصف الأديرة لدى شعراء الموصل قد سار باتجاه عام تضمن جمال الأديرة وهواءها العليل، ولم نر لشعراء القرن الخامس وصفاً للأديرة.

وصف الطبيعة الحيّة

مثلما تغنى شعراء الموصل بوصف الطبيعة الصامتة تغنوا كذلك بالطبيعة الحية وحفلوا بها إلا أن شغفهم بمظاهرها والتفاتهم لألوانها أقل من التفاتهم إلى الطبيعة الصامتة، وعموماً فقد أضافوا إلى الطبيعة الحية المتمثلة بالطيور والحيوانات والحشرات لغة جديدة إلى لغتها ونغماً ساحراً بصورة فكاهية ظريفة رائعة حية بالحركة مفعمة بالجمال والأناقة. والمعلوم أن وصف فروع الطبيعة الحية ليس جديداً ولا مبتكراً في القرن الرابع والخامس، وإنما كانت جذوره العميقة تمتد إلى عصور ما قبل الإسلام، فشعراؤها تحدثوا عن حمار الوحش ووصفوا الناقة والفرس والذئب وما إلى ذلك من صنوف الحيوانات وطيور فلاتهم وبواديهم، ثم نجد الشعراء في القرن الثاني كأبي نواس وفي القرن الثالث كابن المعتز وأبي تمام والبحتري وابن الرومي قد أضافوا إلى تلك الأنواع الصحراوية أنواعاً حضارية، ووصفوا بعض ما وقع عليه نظرهم من طيور بأنواعها وحيوانات بأشكالها، أما شعراء القرن الرابع فقد أسرفوا في هذا الباب وأخذوا يبحثون عن كل جديد وينقبون عن كل طريف أنيق، بحيث صار هذا الباب من الوصف شيئاً جديداً دعت إليه الحياة الحضارية في هذا العصر[1].

هذا هو الأمر الذي دعا شعراء الموصل المقيمين والوافدين إلى تناول هذا الموضوع، ومتابعة كل جديد، وهذا يدل على مدى حرصهم على تطوير أشعارهم والسير بها إلى أمام لمواكبة العصر، وقد برز من شعراء الموصل في هذا المجال السري الرفاء وكشاجم والببغاء والخباز البلدي وأحمد بن منصور الموصلي والشهرزوري وغيرهم من المقيمين والوافدين، وحسب المثابات الآتية:

- وصف الطيور

تغنى شعراء الموصل بوصف الطيور بأنواعها كافة وكانت صلتهم بها وثيقة وألفتهم لها شديدة فهذا الوافد كشاجم يصف البازي إذ يقول في أرجوزة فيه:

---

(1) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري/ 278.

قد اغتدي والليل مهتوكُ الحمى والصبح يستنفض أبراد الدجى
مبتسماً عن ساطع من الضيا ضحْكَ الفتاة الخود في وجه الفتى
أو مثل وجهي يستهلُّ للقِرى بكاسرٍ من البُزاة مجتبى
أبيض إلا لُمعاً فوق القِرا كأنها رشُ عبيرٍ في مُلا
كأنما ناظره إذا سما ياقوتةٌ تُهدى إلى بعض الدمى
كأنما المَنسِر من حيث انحنى عطفةُ صُدغٍ خُطَّ في خدٍّ رشا
كأنما نيطت بكفّيه مُدى أوحى من النجم إذا النجم هوى
أو رجعةُ الطرفِ سما ثم انثنى تستأسر الطيرُ له إذا بدا

....

أقرضته تأميلَ ربح فوفى بواحدٍ ألفاً وأربى في العطا
وليس بين العبد والمولى ربا[1]

فالشاعر هنا يبين في هذا الباز أروع المعاني المعبرة التي توضح للقارئ مدى اهتمام الشاعر بهذا النوع من الطيور وحبّه له وكأنه صديق له، فالشاعر هنا يذكر الباز ويشيد بقوته وقوة منقاره، ويذكر سرعته التي هي أسرع من النجم إذ هوى أو هي أسرع من رجعة الطرف وارتداده.

وإذا انتقلنا إلى شاعر آخر وجدنا أن البيغاء وهو من الشعراء الوافدين إلى الموصل يكثر من وصف أنواع الطيور ومنها اليؤيؤ الذي هو نوع من الصقور إذ يقول في أرجوزة له:

ويؤيؤٍ أوحى من القضاءِ
ممتّع الصورة والأعضاءِ

---

(1) ديوان كشاجم/ 33. ابراد: جمع برد أي يدخل في البرد؛ البراة: نوع من الطير؛ اللُمع: البريق؛ المُلا: الملاءة؛ المنسر: منقار الطير؛ الصُدغ: الشعر المتدلي؛ المُدى: الشفرة.

ذي سُفعةٍ في خدّه بيضاءِ

ومقلة صفَتْ من الأقذاءِ

تشفُّ عن ياقوتة صفراءِ

يلعبُ منها في غدير ماء

بعيدةِ المطرحِ والأنحاءِ

تُخبرُ في الأرض عن السماءِ

ألطف في الجو من الهواءِ

مبايناً بالطبع للمُكّاءِ

تبـــــــــــاينَ الغـــــــــــدر مـــــــــــن الوفـــــــــــاءِ[1]

يبدو أن الببغاء أعجب بهذا الصقر فقدِم على وصفه وصفاً دقيقاً، فسرعته خاطفة لا ترى بالعين المجرّدة، وأعضاؤه بكامل حيويتها ونشاطها فضلاً عن جمالها ولاسيما السواد المشرّب بحمرة على خدّه، وهو يلعب بالماء، وفضلاً عن هذا فهو لا يعرف وفاءه من غدره كدلالة على عدم ائتمانه.

وللببغاء أيضاً في وصف طائر الببغاء أرجوزة إذ يقول فيها:

وصـــحّ أن الببغـــاء مَقْـــصِيده	بـــذكر مـــا كـــان قـــديماً يـــورده
فلـــم يَـــدعْ لقائـــل مقـــالا	فيهـــا ولا لخـــاطرٍ مجـــالاً
أهـــدى لهـــا مـــن كـــل نعـــت أحـــسنه	وصـــاغ مـــن حَلْـــيِ المعـــاني أزينَـــه

....

تميـــزت في الطـــير بالبيـــان	عـــن كـــل مخلـــوق ســـوى الإنـــسان
تحكـــي الـــذي تـــسمعه بـــلا كـــذب	مـــن غـــير تغـــيير لجـــدّ أو لعـــب
غـــذاؤها أزكـــى طعـــام وجـــدا	لا تـــشرب المـــاء ولا تخـــشى الـــصَّدا

(1) شعر الببغاء/ 297. السفعة: السواد المشرب بحمرة؛ المكاء: طائر له صفير حسن.

....

إقدامها بيأسها الشديد أسكنها في قفص الحديد

فكيف أجزي بالثناء المنتخب من صرف المدح إلى اسمي واللقب[1]

من هنا يتضح لنا من هذه الأرجوزة مدى اهتمام البيغاء بوصف الببغاء لأنه أولاً يجسد له حبه واهتمامه بالطيور بشكل عام ولأنه يماثل اسمه ولقبه ثانياً فلا بد من إعطاء وصفاً يفوق كل وصف لأنواع الطيور، وقد أجاد فعلاً في إعطاء وصف حقيقي وصريح للببغاء في قفصه من حيث غذاؤه وكلامه الذي ينطقه من دون تغير ومن دون ممازحة أو لعب فالببغاء لا يعرف هذا الأمر لأنه مجبول على الصدق، وإن الببغاء بحق أسمى الطيور وأعقلها.

أما القدير شاعر الموصل السري الرفاء فلقد رصدنا له مقطوعة يصف فيها الديك، وهو ديك يختلف عن ديك المعري في اللزوميات، فديك المعري إمام غائب عن عصره في كل صفة للنبوة والإمامة[2]، إذ يقول:

كشف الصّباحُ قناعَهُ فتألّقا وسطا على الليل البهيم فأشرقا

وعلا فبشّر بالصباح مُوشّحٌ بالوشي توّج بالعقيق وطُوّقا

مُرْخٍ فصول التاج في لبّاته ومشمرٌ وشياً عليه منمّقا[3]

فالسري هنا يشيد بالعمل الذي يقوم به الديك بعدما ذهب الليل البهيم وتألق ضوء النهار، حيث علا صياح هذا الديك مبشراً بالصباح الجديد من خلال موشحه الذي يتمثل بصياحه الحثيث والذي يعمل فيه على إيقاظ النائم بهمة عالية.

(1) شعر البيغاء/ 304-305.

(2) ينظر: الديك النبي في لزومية المعرّي، مجلة التربية والعلم، علي كمال الدين الفهادي، عدد (22) لسنة 1999م/ 4.

(3) ديوان السري الرفاء 2/ 464.

- وصف الحيوانات والحشرات:

دأب شعراء الموصل من المقيمين والوافدين إلى الخوض في هذا اللون من الوصف، وقد أبدعوا فيه وأعطوه رونقاً جميلاً استطاعوا أن يجعلوه من الأوصاف المستحدثة في القرن الرابع والخامس، ولكن لابد من الإشارة إلى أن وصف الحيوان قد نال اهتمام الشعراء قبل الإسلام، فقد صحب الشعراء الحيوان في حلهم وترحالهم وفي حربهم وخصامهم فأحبوه لفائدته لهم واستجلوا صفاته لطول صحبتهم له[1].

أما شعراء القرن الرابع والخامس عموماً وبما فيهم شعراء الموصل فقد أرادوا بوصف الحيوان إعطاء طريقة مبتكرة ربما تكون أكثر طرافة ومداعبة لما شاع من أوصاف الحيوان في العصور السالفة.

ونحن بدورنا إذا تتبعنا شعراء الموصل المقيمين والوافدين لرأينا نصوصاً في وصف الحيوان فهذا السري الرفاء يقول في وصف قط:

أنعتُه قِطّاً حديد الناب	أبلق أو منمر الجلباب
كأنه في الدار ليثُ غابِ	مزبّباً يأنس بالأصحاب
مؤدباً بأحسن الآداب	مختضب الأطراف بالعُنّاب
مُغيبُ الأخبثِ في التراب	يروع فأر البيت في النقاب
بجُلجُلٍ في نحره صخّاب	أحفظ للباب من البوّاب[2]

فالسري هنا يعطي القط أوصافاً جميلة تميل إلى الفكاهة والمداعبة، فالقط مؤدب بأحسن الآداب ويحفظ باب الدار خير من البواب، فضلاً عن إعطائه الصفات الأخرى فهو أبلق مائل إلى السواد والبياض، ومنمر يميل في شكله إلى النمر، وهو الذي يأنسه أهل الدار لأنه يعمل على كشف الحشرات والفئران في المناطق الضيقة من البيت، فيجري وراءها وجلجلهُ معلق في نحره.

ونمضي مع شاعر الموصل السري الرفاء إذ يقول في وصف عقرب:

---

(1) ينظر: الأدب في ظل بني بويه/ 103.

(2) ديوان السري الرفاء 1/ 446-447. الأبلق: الأسود والأبيض؛ المزبب: طويل الشعر.

سـارية في الظـلام مُهديـة إلى النفـوس الـردى بـلا حـرج
شـائلة في دُنيبهـا حُمـة كأنهـا سـبجة مـن الـسبج[1]

فالشاعر يعمل على إيصال الخطر المدهم الذي يأتي من العقرب بهذا الوصف الذي يمثل العقرب وهو سار في الليل يزرع الموت في النفوس بسمه الغامر. ولا يختلف الوافد كشاجم عن السري الرفاء في خوضه لوصف الحيوان إذ يقول في وصف النمر:

وكـالح كالمُغـضب المهـيج جهـم المحيـا ظـاهر النـشيج
يكـشر عـن مثـل مُـدى العلـوج أو كـشبا أسـنة الوشـيج
مـدبّج الجلـد بـلا تـدبيج كأنـه مـن نمـطٍ منـسوج
تريـك فيـه لُمـعُ التخـريج كواكبـاً لم تـك في بـروج[2]

فكشاجم يصف النمر هنا بأنه ذو وجه عبوس وكالح وتكشيره حاد وقاس كأسنة الرماح. وجلده منقوش كأنه من نمط منسوج، وترى فيه البقع السوداء كأنها الكواكب الخارجة من بروجها.

وهذا ما لاحظناه في مقطوعة أخرى لكشاجم في وصف السمك أيضاً إذ يقول:

ومحجوبـةٍ بالمـاء عـن كـل نـاظرٍ ولكنهـا في حُجْبهـا تتخطـف
أخـذنا علـيهن الـسبيلَ بـأعينٍ رواصِـدَ إلا أنهـا لـيس تطـرف
فجئنـا بهـا بـيض المتـون كأنهـا خنـاجر في إيماننـا تتعطـف[3]

فهذه المقطوعة مثلت الحيوان الأليف وقد أخذت طابع الفكاهة في وصف السمك في الماء إذ يجري بسرعة خاطفة إلى الحد الذي لا تلحظه العين لسرعته، وهي كالخناجر في الأيدي بسبب لونها الفضي البرّاق.

---

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 29. السبج: الخرز الأسود.

(2) ديوان كشاجم/ 97. المهيج: ثقيل الوجه؛ النشيج: الصوت؛ الوشيج: الكثيف؛ المدبج: المنقّش؛ اللمع: بقعة السواد.

(3) نفسه/ 346-347.

ونمضي مع شاعرٍ آخر كالببغاء في مقطوعة جميلة يصف بها السنجاب إذ يقول:

قد تلونا الذكاء في كلّ نابٍ فوجدناه صنعةَ السنجاب

حركاتٌ تأبى السكون وألحا ظٌ حدادٌ كالنار في الالتهاب

خفّ جداً على النفوس فلو شا ءَ ترامى محاوراً للتصابي

واشتهت قربَهُ العيون إلى أن خِلْتُه عندها أخاً للشباب[1]

فالببغاء هنا في وصفه للسنجاب يضفي عليه الذكاء والحركات السريعة والنظر الحاد كالتهاب النار، وهو خفيف على النفوس وتود العيون رؤيته من قريب، لما يتمتع به من خفة الحركة وجمال المنظر.

وقد برز من شعراء القرن الخامس في وصف الحيوان أبو منصور أحمد بن محمد الموصلي الذي وصف الفرس وأجاد فيه إذ يقول:

أطوي الفلاةَ، إذا طويتُ، بجسرةٍ وإذا ثويتُ حللْتُ من مَثْواكِ

وبملجمٍ بفناءِ بيتكَ مُسرّجٍ تدمى درادِرُهُ من الـتّعلاك

ينقضُّ كالنجم انبرى للرجم أو كالسهمِ طاحَ بملعب الأتراك

من نسل أعوجَ والوجيهِ ولاحقٍ قيدِ الأوابدِ سابقٍ مَعّاك

شنِج النَّسا زغلٍ كأن سراته زحلوفُ لعبٍ أو سراةُ مَداك[2]

إذ صور الفرس تصويراً دقيقاً حركةً وانسياباً ونشاطاً وسرعةً، فهو الذي يتحمل المشاق الكثيرة أياً كانت في الحرب أم في الصحراء، فهو من نسل معروف لدى العرب، فضلاً عن حركته الدائبة التي جعلت منه مثالاً يسطر أقوى الملاحم. ونرى في هذا الوصف مظاهر الدقة التي يتوخاها شعراء القرن الخامس في خوضهم غمار هذا اللون والذي لا يقل رصانة عن شعراء القرن الرابع.

---

(1) شعر الببغاء/ 302.

(2) دمية القصر 1/ 361–362. درادرُهُ: يقال فرس دردري أي سريع؛ أعوج والوجيه ولاحق: أسماء خيل من خيول العرب الأصيلة؛ شنج النّسا: أي أنه في حركة دائبة؛ الزحلوف: آثار تزلج الصبيان؛ السرات: الظهر.

ولم تغب الحشرات عن أعين شعراء الموصل من أجل إثبات مقدرتهم الفنية وإضحاك الناس بأساليبهم في وصف تلك الحشرات الصغيرة ولاسيما عند السري الرفاء إذ يقول في مقطوعة له في وصف البراغيث:

أرّق جفني حبشٌ ونُوبُ ... فبات والغمض به غريب

عساكرٌ تقْدمُ أو تغيبُ ... أيامها نوائِبٌ تنوب

أقول والصبرُ بهم مغلوب ... واللون في لونهم غِربيب

ضاع دم بينكم مشروب ... وضعفَ الطالب والمطلوب[1]

فالسري يشكو هذه البراغيث التي تقلق نومه، وهي كالعساكر في إقدامها وغيابها، لا ينفع معها شيء إلا الصبر، والدم المشروب من قبل هذه البراغيث ضائع، فهي ضعيفة والإنسان لعدم رؤية هذه البراغيث ضعيف أمامها.

ونمضي مع السري الرفاء في وصفه للحشرات إذ يقول في وصف الزنابير:

ومُخطفِ الخصر بَرْدُهُ حَبِرُ ... نحذره وهو خائف حَذِرُ

مجنحٌ طار في مجنّحةٍ ... تصعدُ طوراً به وتنحدرُ

كأنها والرياح تنثرها ... غرائب الزهر حين ينتشر

لها حُماتٌ كأنها شعرٌ ... تظهر مسوّدةً وتستتر

سِلاحُهُ الدّهر في مؤخرهِ ... يفتك طوراً به وينتصر[2]

هذه مقطوعة جميلة يصف فيها السري الزنبور الذي نخافه ويخافنا فنحن حذرون وهو حذر، فهذا الزنبور الدقيق الخصر والمزخرف والملون يطير بجناحيه وكأنه من غرائب الزهر حين ينتشر، ولهذا الزنبور سلاح في مؤخره يفتك به طوراً وينتصر.

وفي موضع آخر جميل يصف فيه السري الجرادة إذ يقول:

وجندبةٍ تمشي بساقٍ كأنه ... على فخذٍ كالعود منشار عرعرِ

(1) ديوان السري 1/ 445. الونوب: المنبّه؛ الغربيب: الأسود.

(2) نفسه 2/ 264. المخطف: الرقيق الخصر؛ حِبرٌ: المزخرف والملون.

مُكتَبَّـــةٌ تجلـــو الجنـــاح كأنهـــا   عـــروسٌ تجلـــت في عِطـــافِ مُعنـــبرِ[1]

فهو في هذا الموضع من وصفه للحشرات يصف الجرادة التي تمشي على فخذ شجر السرو، مخطفة ترف بجناحها كأنها عروس في رداء جميل.

وهكذا يتبين لنا من خلال أوصاف الحشرات للسري أنه تفرد بهذا الجانب بين شعراء الموصل في القرن الرابع والخامس، وقد جارى شعراء العصر في سيرهم نحو تشكيل أوصاف جميلة للحشرات جديدة مع مزجها بالفكاهة وذلك لإظهار القدرة والإمكانية على قول الشعر في مختلف الفنون والضروب.

وصف المظاهر الاجتماعية والمظاهر الحربية

شهدت إمارة بني حمدان بعد أن استقلت في الموصل وسيطرت على أجزائها ومن بعدها دولة بني عقيل التطور في مظاهر الحياة الاجتماعية والعامة، فعرفت لديهم المطابخ على النظام الفارسي، وتعددت ألوان الطعام وأصنافه وطرائق طهيه ونظام المآدب وتنسيقها، كما تعددت الآلات الموسيقية وتعدد الألحان وشاعت بيوت اللهو والعبث، فضلاً عن وجود أساليب الترف كالشمعة والمروحة وكانون النار، وأدوات الكتابة كالقلم والمحبرة، فلقد وصف شعراء الموصل هذه المظاهر الاجتماعية كما وصفوا مظاهر الحياة العامة كالحمام والمزملة والجسر والمشط والجرار وما إلى ذلك[2]، فضلاً عن وصف المظاهر الحربية من أسلحة ومعارك.

ونحن بدورنا سنقوم بدراسة كل هذه المظاهر حتى نتبين ملامح التطور في كل منها في شعر الموصل وحسب المثابات الآتية:

- وصف المظاهر الاجتماعية

عاشت فئة من الناس في الموصل على درجة من الترف ومثلت هذا الفئة طبقة الأمراء وحاشيتهم من المقربين فضلاً عن طبقة التجار والميسورين. وقد أدت هذه الحياة المترفة إلى التفنن في صناعة الأطعمة بكل صنوفها وأشكالها مما دفع الشعراء في الموصل إلى التعبير الوصفي لهذه الأطعمة.

(1) نفسه 2/ 295. العرعر: شجر السرو؛ مكتبةٌ: معلّمةٌ؛ العطاف: الرداء.

(2) ينظر: فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين/ 372.

ففي قصيدة للسري يصف فيها حملاً مشوياً إذ يقول:

أنعتُــــهُ معــــصفر البُـــردَينِ ... أبـــيض قـــاني حُمـــرة الجَنـــبين

خُلّـف شـــهرين علـــى الخِلفَـــينِ ... ثـــم رعـــى بعـــدهما شـــهرينِ

فجـــسمه شـــبران في شـــبرين ... يـــا حـــسنه وهـــو صـــريع الحـــينِ

واقعـــة منـــه ســـهامُ العـــينِ ... بـــين ذراعـــين مفـــصّلينِ

كـــسارقٍ حُـــدَّ مـــن اليـــدَيْنِ ... وطـــرفٍ يـــستوقفُ الطـــرفيْنِ

شـــق حـــشاه عـــن شـــقيقتين ... أخـــتين في القـــد شـــبيهتينِ

يُريـــك مـــرآةً مـــن اللُجـــينِ ... مُذهبـــة المقـــبضِ والـــوجهينِ[1]

فالشاعر في وصفه هذا يميل في نفسه إلى تحفيز شهوته وشهوة من يقرأ وصفه لهذا الحمل اللذيذ الذي يشوى، إذ يعمد السري إلى وصف جزئيات الحمل حتى يعطي صورة واضحة عن مدى لذة الطعام بهذا الحمل.

أما الوافد كشاجم فإنه يصف لنا القطايف في أرجوزة إذ يقول:

عنـدي لأضـيافي إذا اشـتد الـسّغبْ ... قطـــايفٌ مثـــل أضـــابير الكتـــبْ

....

قـد مـجَّ دهـن اللـوز مما قـد شَـرِب ... وابتـــلَّ ممـــا عـــام فيـــه ورســـب

وجــاء مــاءُ الــورد فيــه وذهــب ... وغـــاب في الـــسُّكَّر عنـــا واحتجـــب

فهـــو عليـــه حبـــبٌ فـــوق حبَـــب ... مـــدرج تـــدريج أنقـــاء الكثـــب

إذا رآه والِـــهُ القلـــب طَـــرب ... أطيـــب منـــه إن أراه ينتهـــب

كـــــلُّ امـــــرئٍ لَذتُـــــه فيمـــــا أحـــــبّ[1]

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 728. الخلفين: حلمة الضرع.

فالشاعر هنا يضفي الرونق الجميل على هذا الوصف للقطايف التي هي طعام يعمل من الدقيق والماء، إذ يقدم الشاعر صورة جميلة عن كرمه لأضيافه الذين يأتون لزيارته فيقدم لهم هذه القطايف اللذيذة الطعم الممزوجة بالدهن واللوز وماء الورد الذي يقلل من سكرها لكي لا تملها النفوس، ولاسيما أن الشاعر كشاجم كان طباخاً ماهراً كما ذكرنا في مصادر ترجمته.

وكما وصف شعراء الموصل الرياض والزهور وتغنوا بجمالها، كذلك وصفوا آلات الطرب والغناء التي كانت تستخدم في الحفلات والأفراح، فالشرب وحده لايكفي بل لابد من إضفاء جوٍ من الاستمتاع والانسجام النفسي والروحي لهذه الحفلات[2] ولهذا كله وصفوا آلات الطرب الخاصة بهذه المناسبات إذ نرى الوافد كشاجم وهو يصف العود إذ يقول:

مُخَفّفٍ خفّتِ النفوسُ له ... كأنما الزهر حوله نبتا

دارت ملاويه فيه واختلفت ... مثل اختلاف الكفين شبّكتا

لو حركته وراء منهزم ... على بريد لعاج والتفتا[3]

يظهر كشاجم هنا حالة من ولع النفوس في حب آلات الطرب لأنها تبعث الصوت الجميل الذي تستريح إليه النفوس وكأنها في حدائق من الزهر، ولو كان هناك معرضاً عنها وسمع صوت ترنم هذا العود لعاد والتفتا.

ولا يفوتنا ونحن نتحدث عن آلات الطرب أن نذكر السري الرفاء في هذا المجال في وصفه للطبل إذ يقول:

ومُقيَّد الطرفين يُضـ ... ـربُ عند تضييقِ القيود

ولقد يُلطَّمُ خدهُ ... في حال ترفيه الخدود

وكأنما زأراتُهُ ... يُحسبنَ زأراتِ الأسود

أنظر إليه مع المدا ... م ترى بُروقاً في رُعود[1]

---

(1) ديوان كشاجم/ 61-62. السغب: الجوع؛ أنقاء: القطعة من الرمل.

(2) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري/ 301.

(3) ديوان كشاجم/ 71. الملاوي: مفاتيح العود.

فالبيت الأول خير وصف للطبل فهو حقاً يعمل عندما تشد قيوده لكي يصدر صوتاً رناناً، وأجمل من هذا إذا نظرت إليه وسمعته مع الخمر فإنك ترى حقاً أصواتاً كأصوات البروق والرعود.

ومن جهة أخرى فقد وصف شعراء الموصل المقيمين والوافدين مع ما وصفوا من آلات الطرب مجالس اللهو القيان إذ يقول الوافد كشاجم في وصف قينة تعمل على نشر السرور والبهجة من عزفها إذ يقول:

ومنزلِ قينةٍ سهلِ الحجاب ... تضمّنَ كُلَّ آنسة كَعابِ

غذتها نعمة ولذيذ عيش ... فأنبت صدرها ثمر الشبابِ

فمن عوادةٍ تشدو وأخرى ... بمعزفةٍ وأخرى بالرُّبابِ[2]

فهو يصور حياة اللهو والعبث الذي كان سائداً في هذه الدور إبان القرن الرابع للهجرة، ولا يقف كشاجم عند هذا الحد بل يصور لنا الحياة الماجنة التي كانت تسيطر على مجالس اللهو في هذه المنازل إذ يقول:

أواصلُ هذه فتغار هذي ... وتعتُبُ أو تُعرِّضُ للعِتاب

وأخرى بيننا بالكتب تسعى ... مكاتبة وترجعُ بالجواب

فما أن رمته حتى تولى ... بذاتِ يدي وأوْدَى باكتسابي[3]

فهذه الظاهرة كانت شائعة في القرن الرابع سواء في الموصل أو غير الموصل، إذ كان للقيان والجواري أساليب شيطانية في ابتزاز الأموال[4].

ووصف شعراء الموصل أدوات الترف فوصفوا الشمعة والمروحة والنار، فهذا السري الرفاء يصف لنا شمعة إذ يقول:

وباكيةٍ ليلها كُلّهُ ... تحاكي الصباح بمصباحها

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 792.

(2) ديوان كشاجم/ 50.

(3) نفسه/ 51.

(4) ينظر: فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين/ 381.

بـــــصيرةُ ليـــــلٍ ولكنهـــــا ضــــــريرتُه عنـــــد إصـــــباحها

يُحَـــــزُّ لإصـــــلاحها رأسُــــها فإفـــــسادُها عنـــــد إصـــــلاحها[1]

فهذا وصف جميل للشمعة وهي تعمل على الإضاءة في الليـل وكأنهـا تبكـي، وهـذه الشمعة وإن كانت بصيرة في الليل ولكنهـا في النهـار ضـريرة لعـدم اسـتخدامها، ثـم يعمـد الشاعر إلى تمثيل جميل لهذه الشمعة وهي تقطع من رأسها لكـي تـضيء جيـداً فقطـع رأسـها لكي تضيء يؤدي إلى خلاصها ونفادها.

ومثل هذا الوصف الذي يخص أدوات الـترف الـتي شـاعت في الموصـل كـثير فهـذا الوافد الببغاء يصف المروحة إذ يقول:

وذاتِ وصفٍ خُصَّ بالثناءِ

مشتقةِ الأفعالِ والأسماءِ

من صفة الأرواح والأنداءِ

كأنما صيغَتْ من الهواءِ

تطرفنا في الصيف والشتاءِ[2]

فالببغاء يأنس لوجود هذه المروحة فهو يثني عليها لما في عملها من راحـة لـلأرواح في الحر الشديد، فهي أنيسة تلطف الجو في الصيف والشتاء.

ومن شعراء القرن الخامس الذين وصفوا الشمعة أيـضاً الوافـد إلى الموصـل المرتـضى الشهرزوري إذ يقول في وصف الشمعة:

ناديتهـــــــا ودموعهـــــــا تحكــــــي ســـــوابق عبرتـــــي

والنـــــار مـــــن زفراتهـــــا تحكــــي تلـــــهُّب زفرتـــــي

مـــــاذا التنحّـــــبُ والبكـــــا ء فأعربـــــت عـــــن قـــــصتي

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 51.

(2) شعر الببغاء/ 301.

قالـــت: فجعـــت بمـــن هويـــ ... ت فمِحـــــنتي مـــــن بـــــنْحتي

بالنــــار فُــــرِّق بيننــــا ... وبهــــا أفــــرِّق جملــــتي[1]

فأسلوب الحوار الذي دار بين الشاعر والشمعة لهو بحق أسلوب جديد في وصف هذه المظاهر الاجتماعية فحال الشاعر كحال هذه الشمعة فيما بلي به من نفسه التي لا يقدر أن يوقفها فيما تروم وتريد وبالتالي فهو يوقد نفسه كحال هذه الشمعة التي لا تستطيع أن توقف النار التي تلهبها.

وفي موقع آخر يعمل المرتضى الشهرزوري على وصف الشمعة ويشبه حاله بها أيضاً إذ يقول:

إذا صـــال الـــبلا وســـطا عليهـــا ... تلقَّتْـــــه بـــــذُلٌ في التَّـــــواني

إذا خـــضعت تقُـــطُ بحـــسن مـــسٍ ... فتحيـــا في المقـــام بـــلا تـــوانِ

كـــأني مثلـــها في كـــل حـــالٍ ... أمـــوت بكـــم وتحيـــيني الأمـــاني[2]

فهذه الشمعة رغم أنها تعطي الضوء وتنير الطريق إلا أن البلاء يحيط بها فيعمل على هلاكها، حيث أن قلبها يخفق بحسن المس عندما تأكلها النار فتذوب، وكذلك شاعرنا الشهرزوري يذوب كمثل هذه الشمعة من شدة ولهه على أحبابه.

ومثلما وصف شعراء الموصل أمور حياتهم وما يتعلق بشخصهم من مطعم ومشرب وما يتعلق براحتهم من مراوح وشموع وما يتعلق بلهوهم من قيان وآداب للطرب كذلك لم يفتهم أن يصفوا أدوات الكتابة بأنواعها كالقلم والمحبرة والسكين وما إلى ذلك.

فهذا أبو بكر الخالدي نراه يبدع أيضاً في مقطوعة جميلة يصف فيها القلم إذ يقول:

إن قيّدتـــه يـــدٌ مـــشى ومتـــى خـــلا ... مـــن قيـــده ظـــلّ الحـــسيرَ المـــثقلا

يمـــشي بمفرقـــه ويعلـــم مـــا انطـــوى ... في قلـــب صـــاحبه إذا مـــا أعمـــلا[3]

---

(1) خريدة القصر (الشام) 2/ 318.

(2) نفسه 2/ 318.

(3) ديوان الخالديين/ 79.

فالخالدي يبين هنا أن القلم مقيد بيد صاحبه فهو ماشٍ على ما يروم صاحبه ولكن إن تركه صاحبه ظل في عيٍ وضعفٍ حتى يعيده صاحبه إلى يده ، ولقد أجاد الخالدي بهذا الوصف وإعطاء القيمة العليا للقلم وكأنه روح وعقل بيد صاحبه.

وفي مقطوعة أخرى جميلة في مجال وصف أدوات الكتابة يقول الوافد كشاجم في وصف محبرة:

محبرةٌ جاد لي بها قمرٌ ... مُستحسن الخلق مرتضى الخُلق

بيضاء والحبرُ في قرارتها ... أسود كالمسكِ جدُّ منفتق

....

كأنما حبرها إذا نثرتْ ... أقلامنا طلّةُ على الورق

خرساء لكنها تكون لنا ... عوناً على علمِ أفصح النُطقِ[1]

فكشاجم هنا يعطي المحبرة أوصافاً تليق بها فهي جوهرة ولها حبر طيب الرائحة كالمسك، ثم ينتقل الشاعر إلى تحديد فعل هذه المحبرة والمتركز في معونتها على الكتابة وتزويد القلم بالحبر لكي يؤدي واجبه فهي وإن كانت خرساء لكنها غاية في النطق الفصيح.

ومثلما وصف شعراء الموصل المظاهر الاجتماعية بكل أنواعها فقد وصفوا أيضاً المظاهر العامة كالحمام والرحى والمزملة والجسر والعربة والدولاب والجرار والطبيب والمشط والهلال وألواح الأبنوس والعمامة والمعطرة وتخت الحساب، ونحن بدورنا سنتناول بعضاً من هذه الأوصاف العامة لشعراء الموصل، إذ نرى أن أول من يطالعنا من شعراء الموصل والذي برع في هذا الجانب هو السري الرفاء إذ يقول في وصف مزملة:

بديعةٌ جسمها زبرجدةٌ ... خضراءُ تخفي جمالها الحُجُبُ

مجروحةُ الخصرِ غيرُ داميةٍ ... كما تكون الجراح والنَدَبُ

كأنها من جفاء لبستها ... مقرورة والهجير يلتهبُ

(1) ديوان كشاجم/ 368-369. منفتق: يقال فتق المسك إذ فاحت رائحته.

كأنما الماء حين تبعثه ذوبُ لُجينٍ ميزابه ذهبُ[1]

لقد أجاد شعراء الموصل في وصف المزملة وهي الصخرة الكبيرة التي تثقب ويوضع فيها الماء وقت الصيف فيبرد ويصفو، إذ نرى السري هنا يصفها بالزبرجدة الخضراء التي تخفي جمالها، ويسترسل الشاعر ويوضح مدى حاجة الناس إليها في وقت الهجير والحر الملتهب وهي بمثابة الذهب في وقت الصيف لشدة حاجة الناس إليها.

ومن أوصاف السري العامة أيضاً أرجوزة يصف فيها الجسر إذ يقول:

كأنما الجِسرُ فُويقَ الماء وسُفنُه جانِحةُ الأفياءِ

شِبهُ الطِرازِ لاح في الرِداء كأنه في خِلعِ الظَّلماء

دُهُمٌ من الخيلِ على رواء[2]

فالسري يصف الجسر والسفن التي تسير تحته، ثم يبين طبيعة هذا الجسر من حيث صنعته إذ يشبه صنعته وكأنه دهم من الخيل يمسكون به لكي يستقر.

وفي موضع آخر من وصف الحياة العامة يصف السري الحمام إذ يقول:

لّما رأينا خُمارَ الكأس يَعلقُنا عُجنا إلى بيت عاجٍ أرضُهُ سبجُ

بيتٌ له داخلٌ حلَّ النعيم به وخارجٌ فيه للقلب الشجيْ فرج

ذو قُبّةٍ كسماءٍ والبدور فيها جاماتُها في أعالي الجوُ تنسرجُ

حَرٌّ وبردٌ وماء والهواء به مُعدّلٌ قِسمةٌ ما شابها عِوَج[3]

فالسري يصف الحمام بأنه بيت من عاج وأرضه سوداء كخرز السبج، وإن الداخل إليه يحل النعيم في قلبه والخارج منه تزول همومه وأحزانه، وقبته كالسماء وهواؤها معتدل دون عِوج إلى حر أو برد.

(1) ديوان السري 1/ 367.

(2) ديوان السري 1/ 297. جانحة: مائلة.

(3) نفسه 2/ 30.

وفي مقطوعة أخرى يصف فيها السري طبيباً يدعى ابن قرة فهو في نظره شافي المرضى بعد الإله إذ يقول:

هل للعليل سوى ابنِ قُرَّة شافي ... بعد الإله وهل له من كافي

أحيا لنا عِلمَ الفلاسفة الذي ... أودى وأوضح نهجَ طِبٌ عافي

فكأنه عيسى بن مريم ناطقاً ... يهب الحياة بأيسر الأوصاف

يبدو له الداءُ الخفيُّ كما بدا ... للعينِ رضْراضُ الغدير الصافي[1]

فالسري يرشد الناس إلى هذا الطبيب الحذق الذي يكشف المرض ولو كان خفياً ويصف له الدواء الشافي، ويبدو أن إعجاب السري بهذا الطبيب دفعه إلى إطلاق هذا الوصف الجميل له.

ولقد شارك في وصف الحياة العامة الوافدون كشاجم والببغاء، إذ يقول كشاجم في وصف مشط إذ يقول:

مُشط من العود لم تُعِبه ولا ... مالت به خفةٌ ولا ثِقلُ

يحبو اللُّحى طيبه وزينتُه ... فهو على معنيين مُشتمل

ومستقيم المسير عادِ له ... ليست له عثرةٌ ولا زلَلُ

أسود لا تستبين نقبته ... حين يواريه فاحِمٌ رَجِل[2]

فهو هنا يجعل المشط ذا رائحة طيبة وهو يحبو اللحية باستقامة عادلة ليس له زلل ولا عثرة، مما يجعل صاحبها يرتاح في استعماله لتزيين شعره ولحيته. وفي موضع آخر يصف فيه كشاجم تخت الحساب في أرجوزة إذ يقول:

وقلم مِداده تُرابُ ... في صُحفٍ سطورها حِساب

يكثُرُ فيه المحو والاضراب ... من غير أن يُسوّدَ الكتاب

(1) نفسه 2/ 417. الرضراض: ما دقّ من الحصى.

(2) ديوان كشاجم، 403. النقبة: اللون.

حتـــى يـــبين الحـــقّ والـــصواب ولـــــيس إعجـــــامٌ ولا إعـــــراب

فيـــــه ولا شـــــكٌ ولا ارتيـــــاب[1]

هذا وصف رائع في إطار وصف مظاهر الحياة العامة فهو يصف تحت الحساب الذي تدور فيه المعاملات الحسابية بين الناس في السوق ولدى التجار، حتى يتبين فيه الحق والصواب فهو لا يشوبه الشك والارتياب.

ويطالعنا الوافد السلامي في وصفه لعمامة بيضاء إذ يقول:

حـــسناء صـــافية بيـــضاء صـــافية كـــأن رونقهـــا في صـــارم ذكـــر

يُـــزيّن أطرافهـــا طـــرُزٌ كمـــا رقيـــت علـــى المجـــرة طـــرز الأنجـــم الزهـــر[2]

فهذه العمامة البيضاء صافية كصفاء السيف اللامع، وقد طرزت ببعض اليواقيت كما طرزت المجرّة بالأنجم الزهر كدلالة على جمالها وحسن صنعها.

- وصف المظاهر الحربية

مثلت الحياة العسكرية جانباً مهماً لدى شعراء الموصل في التعبير عنها، فكان الانتماء للجندية من قبل أهل الموصل أمراً له أهمية كبيرة من أجل حماية البلد والدفاع عنه ضد الأعداء، ثم الإسهام مع جيوش المسلمين في الجهاد ضد الطامعين ونشر الإسلام[3]، لذا لم يغفل الشعراء هذا الجانب الوصفي، وربما دفعهم إلى ذلك الأوضاع السياسية المتدهورة القائمة على الحروب والمعارك والثورات الداخلية والخارجية في القرن الرابع والخامس كما أوضحنا الحديث عنها في مجمل الحياة السياسية، فهذا السبب الذي أدى إلى إحداث تأثير كبير في نفوس الشعراء وعقولهم وأثر في إنتاجهم الشعري[4]. وقد رصدنا في إطار الوصف الحربي لشعراء الموصل اتجاهين اثنين هما أولاً وصف الأسلحة من سيوف ورماح ودروع

(1) نفسه، 41.

(2) شعر السلامي/ 71.

(3) ينظر: مجتمع الموصل في القرن الرابع للهجرة، من خلال شعر السري الرفاء، عبدالجبار حامد، بحث منشور في مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، كلية الآداب، عدد (50) لسنة 2008م / 232.

(4) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع/ 133.

ودروع والخيول التي تعد من مستلزمات القتال، ووصف المعارك الحربية بعامة التي قادها الأمراء والقوّاد أيضاً.

إذ عمل شعراء الموصل على وصف السيوف والدروع وأسنة الرماح التي هي جزء من الوقائع الحربية والتي كانت موضع اعتزاز لأنها تدرأ عنهم الأعداء في ساحة الوغى وتمكنهم من النيل منهم، ومن ذلك ما قاله السري الرّفاء في وصفه للسيوف بشكل عام في المعركة:

ومعركةٍ يَسودُّ للنقع أفقُها ... وتحمرُّ من فيضِ الدّماء ربوعُها

إذا ازدحمت فيها السيوف حسبتها ... ينابيع ماءٍ ضاق عنها وسِيعُها[1]

فهذه المعركة ضارية حتى ليسودّ أفقها من كثرة ما تذره من غبار، وتحمرُّ ربوع الأرض من فيض دماء الرجال الذين يسقطون فيها، فهي مزدحمة في كل نواحيها في الرجال، وحركتهم وما تذره هذه الحركة من ضوضاء وغبار، ولكن البارز في هذه الأرض التي تقام فيها المعركة تلك السيوف التي تبدو من شدّة لمعانها كينابيع ماءٍ يضيق بها فضاء أرض المعركة.

وفي موضع آخر من وصف السيوف نرى أبا بكر الخالدي يصف السيف أيضاً بقوله:

متوقّدٌ مترقرقٌ عجباً له ... نارٌ وماءٌ كيف يجتمعانِ

وكأنما أبواه صرفا دهرنا ... أو كان يرفع درة الحدثان

تجري مضاربه دماً يوم الوغى ... فكأنما حدّاه مفتصدانِ[2]

فالخالدي يعجب بهذا السيف الذي يجدُّ ويلمَعُ بالماء والنار، وهو الذي تجري ضرباته يوم المعركة والقتال دماً على الأعداء، فيذيقهم المرَّ والهوان.

أمّا الوافد كشاجم فإنه يصف الرّماح بقوله:

لنا رِماح في أعاليها أودْ ... مفتلاتُ الجسم فتلاً كالمسدْ

---

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 373-374.

(2) ديوان الخالديين/ 100. مفتصدان: قاطعان.

مستحــسناتٍ لــيس فيهــا مــن عقــد لهــــا رؤوسٌ طالعــــات في جـــسد

منتــــصبات كالقــــداح في العمـــــد مكـــسوّة مـــن صـــنعة الفـــرد الـــصمد[1]

فالشاعر يعطي مزايـا هـذه الرمـاح الـتي تكـون في أعاليهـا اعواجـاج مفتلـةٌ منتـصبةٌ كالسهم. ولقد أجاد كشاجم في وصفه الرائع هذا، الذي أعطى فيـه قيمـة هـذه الرّمـاح الـتي تعطي قوة نفسية لسامعها وهو يتوجه إلى ساحة الوغى في زيادة ثقتـه بهـذه الرمـاح العتيـدة، فيزداد بأسه على الأعداء.

وفي موضع آخر يصف فيه كشاجم القوس إذ يقول:

وثيقـــــةٌ مدمجـــــةُ الأوصـــــال محنيّـــــةٌ عوجـــــاءُ كـــــالهلال

أو مثـــل نـــصف حلقـــة الخلخـــال تعـــــودُ إن شـــــئت إلى اعتـــــدال

باطنهـــــا لعاقـــــل الأوعـــــالِ والظهـــر منهـــا لقنـــا الأبطـــالِ[2]

فهو يشيد بقوة هذا القوس الذي يشبهه بالهلال أو بحلقة الخلخال، وهو أيـضاً لرمـاح الأبطال في سوح القتال، للدرء عن الأمة الإسلامية ساعة اندلاع الحرب ووقف توغل العدو الغاشم.

وممن وصف القوس أيضاً الوافـد في القـرن الرابـع محمـد بـن العـساف الـشجري إذ يقول:

أرى علـــــى شـــــريانة قـــــذّاف تلحـــقُ ريـــشَ النبـــلِ بـــالأجوافِ[3]

فالشريانة هنا معناها القوس إذ كنّى الشاعر بها عن القـوس وهـو بيـد القـذّاف وهـو يلحق ريش النبل بالأجواف كدلالة على قوته ودقة رمي صاحبه في توجيه ضربته.

ووصف شعراء الموصل ما يتعلق بالحرب أيضاً من خيول وجحافـل، ومـن ذلـك مـا قاله الببغاء في وصف كتيبة حربية:

وموشـــيّةٍ بـــالبيض والزغـــفِ والقنـــا محبّـــرة الأعطـــاف بالـــضُمر القُـــبِ

---

(1) ديوان كشاجم/ 179. العَمَدُ: جمع عامود؛ أود: عوج؛ القداح: السهم قبل أن ينصّل.

(2) نفسه/ 405.

(3) الخصائص، أبن جني 2/ 307.

مـــوقّرةٍ يقتـــاد ثـــنيَ زمامهـــا ... بـــصيرٌ بـــأدواء الكريهـــة والحـــربِ

بعيـدة مـا بـين الجنـاحين في الـسُّرى ... قريبـــة مـــا بـــين الكَميَّـــيْنِ بالـــضربِ

أعـادت علينـا الليـل بـالنقع في الـضحى ... وردَّت إلينـا الـصبح في الليـل بالـشهبِ[1]

فهذه الكتيبة محملة بأنواع الأسلحة، وهي بأبهى حلّة يقودها قائد بصيرٌ متمرس على القتال والحرب، وهي منظمة تنظيماً دقيقاً جناحاها بعيدان من كثرة رجالها ولكـن سـطوتها سريعة لتنبه هؤلاء الرجال إلى أقل حركة من العدو.

وفي موضع آخر من ذكر ما يتعلق بالحرب نرى الأمير العقيلي قرواش بن المقلد يذكر فرسه وسيفه ورمحه إذ يقول:

لـــي أشـــقر سمـــحُ العنـــان مغـــاورٌ ... يعطيـــك مـــا يرضـــيك مـــن مجهـــوده

ومهنّـــــدٌ عـــــضبٌ إذا جرّدتُـــــه ... خلـــتَ الـــبروق تمـــوج في تجريـــده

ومثقـــفـٌ لـــدْنُ الـــسنانِ كأنمـــا ... أمُّ المنايـــا رُكّبـــت في عـــوده[2]

ففرس الأمير سهل العنان لا يخيب مجهوده. ويثـق بـه الأمـير وبأدائـه وأيـضاً بـسيفه ورمحه كإحدى أكبر لوازم الحرب، التي يجب أن تتوفر للفارس المقاتل أثناء القتال لكي يغـاور بهم وينازل، ويفوت على الأعداء فرصة الإيذاء به.

ووصف أبو منصور الموصلي في القرن الخامس فرسه إذ قال:

يـــنقضّ كـــالنّجم انـــبرى للـــرّجم أو ... كالـــسهمِ طـــاح بملعـــب الأتـــراك

مـــن نـــسل أعـــوجَ والوجيـــه ولاحـــقٍ ... قيـــد الأوابـــد ســـابقٍ معّـــاك

شـــنجِ النـــسا زعـــل كـــأنّ ســـراته ... زحلـــوف لعـــبٍ أو ســـراة مـــداك[3]

فهو يصف قوة فرسه ومدى سرعته في الجري فهو مثل النجم الـذي ينـبري للـرّجم، ففرس شاعرنا أبي منصور الموصلي مستعدٌ دائماً لأن يخوض أعتا المعارك وأشرسها.

---

(1) شعر الببغاء/ 309. الزغف: واسعة الدروع؛ القُب: كثيرة القعقعة؛ الكميّين: المسافتين.

(2) دمية القصر 1/ 131.

(3) نفسه 1/ 362.

كما وصف شعراء الموصل الأسلحة وما يتعلق بالمعركة والحرب وصفوا أيضاً المعارك التي خاضها الأمراء والقادة في القرن الرابع والخامس، ومن ذلك ما قاله السري الرّفاء في وصف إحدى المعارك التي خاضها أبو المرجّى جابر بن ناصر الدولة الحمداني مع الديلم بسنجار سنة 335هـ[1] إذ يقول:

علم الأعاجِمُ أنّ وقع سُيوفِكم ... نارٌ تُشَبُّ وأنتم إعصارُها

من ذا ينازعكم كريماتِ العُلا ... وهي البروج وأنتم أقمارها

الحرب تعلم أنكم آسادُها ... والأرض تشهد أنكم امطارها

....

ركِبَ السفين مُشرِّقاً في عصبةٍ ... ما إن تُغرِبُ خيفةً أبصارها

موتورةٌ بشَبا الأسِنةِ لو بغت ... وتراً لديك تضاعفت أوتارها

....

هي وقعةٌ لك عِزُّها وسناؤها ... وعلى عدوِّكَ عارُها وشنارُها

والسمر قد خضب الطعان صدورها ... فكأنها قد أذهبت أشطارها

والمرهفات جميلةٌ أفعالها ... في الملكِ غيرُ جميلةٍ آثارُها[2]

هنا يصف السري المعركة التي قادها المرجّى بن ناصر الدولة والتي حصد فيها رؤوس الأعداء ونال منهم، فسيوف جنده كانت كالنار على الأعداء بلا منازع. فالحرب تعلم أسيادها كما أن الأرض تشهد أنكم أمطارها وما ذاك إلا لكثرة جنود الحق، فهؤلاء الجنود تحت لواء قائدهم أبي المرجّى عندما ينطلقون إلى الحرب يملأون أبصار الناس في كل الاتجاهات ويبين منهم الرماح الساطعة فوق رؤوسهم بمجاميع لا تحصى ولا تعد.

(1) الأعلاق الخطيرة، ابن شداد 3/ 1/ 35 وما بعدها.

(2) ديوان السري الرفاء 2/ 193-194.

وفي موضع آخر يصف السري المعارك التي خاضها أبو تغلب ابن ناصر الدولة ضد الأعداء إذ يقول:

كم موقفٍ لم يلقَ فيه كُماتُهُ إلا على أجساد قومٍ موقفا

ضنكٍ إذا جلت السّيوف قتّامَه رفعتْ حوافِرُه ظلاماً مغدفا

أقدمتَ فيه تهزُّ أسمرَ ذابلاً لَدْناً لأرواح العدا متخطّفا

فإذا تأوّد صدرُه من طعنةٍ لجلاء عاد بغيرها فتثقفا[1]

فالسري يصف المعارك التي خاضها أبو تغلب ضد أعدائه وجرت سيوف جنوده على رؤوس أولئك الأعداء. فالموقف الذي وقف فيه الأمير أبو تغلب في المعارك على رؤوس أعدائه ضنّك أولئك الأعداء وهزمهم وبعث في نفوسهم الهزيمة وزهقت أرواحهم.

وفي المضمون نفسه يصف السري بسالة المعارك التي قادها سلامة بن فهد الأزدي مع الأعداء إذ يقول:

كم معركٍ عرك القنا أبطاله فسقاهُم في النَّقع سَمّاً ناقعا

....

وتركتَ من حرِّ الحديد مصائفاً فيه ومن فيض الدماء مَرابِعا

وغدوتَ من حُبِّ الوقائع باسطاً يمناك توقِعُ في التليدِ وقائعا[2]

فالسري يصف هنا المعارك التي خاضها ابن فهد ضد الأعداء فسقاهم السم الناقع من خلال هوج المعركة التي دارت بين الطرفين إذ تلقّى الأعداء شرّ هزيمة، فترك ابن فهد الأعداء بين مكبل بالحديد وفائض بدمائه، وبذلك غدا ابن فهد منتصراً على أقوى وأشرس الأعداء.

---

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 396. المغدف: المرخى سدوله.

(2) نفسه 2/ 362-363. سلامة بن فهد الأزدي: من كبار رجال الأزد الذين كانوا من موالي دولة بني حمدان في الموصل؛ ينظر: الأعلام 2/ 163.

ولا يفوتنا أن نذكر وصف المعارك لدى شعراء القرن الخامس أيضاً، فهذا الأمير العقيلي مسلم بن قريش يصف المعركة التي قادها مع بني نمير في الموصل سنة 460هـ[1] إذ يقول:

وحالفْنا الصوارم والعوالي ... وخيلا كالظباء الحمر جردا

وسِرْنا مُرجِفين إلى نُمير ... ولم نر من لقاء القوم بُدّا

وقد حَشدتْ بأجمعها كلابٌ ... وكان الصبح للعينين وعدا

فلما أن تواجهنا تولّوا ... كعين عاينت في السرب أسدا

وغُرّق في الفرات بنو نمير ... وقد كانوا لجمع القوم سدّا[2]

فالأمير العقيلي مسلم بن قريش شاعر وقد وصف معركته مع بني نمير الذي جمع لها الصوارم والعوالي وسار لمواجهتهم، وعندما حصل اللقاء بينهم تولّ بنو نمير هاربين من شدّة ما رأوا من بأس الأمير وجنوده فأصبحوا بين قتيل وأسير.

وهكذا رأينا أن وصف المظاهر الحربية لدى شعراء الموصل قد سار باتجاهين هما وصف الأسلحة وما يتعلق بالحرب ووصف المعارك الحربية ذاتها مع الأعداء إما بشكل عام أو من خلال ذكر مكان المعركة وعامها الذي وقعت فيه. ولكن جلّ ما رأيناه من هذه المظاهر لا يتعدى القليل مما قيل من نفس الشعراء بوقائع سيف الدولة على الرغم من انشغال الأميرين ناصر الدولة وأخيه بحرب الروم والفرس، وربما يعود السبب في ذلك إلى الشهرة العالية التي نالها سيف الدولة في ذلك العصر.

وبانتهاء الحديث عن وصف المظاهر الحربية نكون قد أكملنا جانب الوصف عند شعراء الموصل في القرن الرابع والخامس للهجرة والذي اتضح لنا أن كل ألوان وضروب هذا الغرض كانت جديدة ومستحدثة سائرة في إطار التطور الذي حلّ في فترة القرن الرابع والخامس فشعر الموصل إذن شعر رحب انفسح على كل جديد واستوعب كل فكرة، وإذا كانت الاتجاهات المثلى تقضي بمسايرة الأدب للحياة الاجتماعية والسير في ركابها والإيغال في الصغير منها

(1) الأعلاق الخطيرة 3/ 1/ 47.

(2) خريدة القصر (الشام) 2/ 262-263.

والكبير، وإن الأدب الناجح هو الذي يصور انعكاسات المجتمع وآفاقه من صور متعددة وألوان متباينة، فلا شك أن هذه الألوان الشعرية الجديدة التي ظهرت في الوصف إبان القرن الرابع والخامس ولا سيما القرن الرابع لدى الشعراء ولاسيما شعراء الموصل لدليل ساطع على أنه أدب حي مرموق[1].

ومن العجب أن نرى من لا يستسيغ هذه الحقيقة الواضحة فيقول أحد الباحثين إن التطور في شعر الطبيعة في الأدب العربي جزئي لم يخرج عن الحدود العامة القديمة بل لازمها ودار في نطاقها[2] والمقصود بالحدود القديمة هو العصر الجاهلي، فكيف نستسلم لهذه المقولة وقد امتلأ القرن الرابع بأشعار الطبيعة، الجديدة والمستحدثة في كل المجالات الحية والصامتة. وبهذا نستطيع القول أن عامل الزمن هو الحد الفاصل الذي يضفي طابع التطور في كل غرض فالوصف في العصر الجاهلي «انبثق من أمانة الشاعر في نقل المشاهد لا من انفعاله بالمؤثرات الموحية»[3] ثم بعد مرور الزمن زال هذا الأمر وأصبح هم الشاعر أن يجاري وقائع عصره ما ذاك إلا لحاجة الناس إليها ورسوخ هذا الأمر في التالي لدى الشاعر في تلبية واقع العصر، إذن فالوصف في العصر الجاهلي هو واقع ذلك العصر مثله وعبّر عنه، والوصف في القرن الرابع والخامس هو أيضاً واقع عصري مثله الشعراء ومن بينهم شعراء الموصل في إضفاء الطابع الذي جبلوا عليه.

(1) ينظر: فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين/ 393.

(2) ينظر: شعر الطبيعة في الأدب العربي، سيد نوفل/ 188.

(3) دراسات في الأدب العربي، جوستاف فرن جرونباوم/ 160.

المبحث الثاني

الغزل والخمريات

- الغزل

الغزل من أقدم الموضوعات الشعرية في الأدب العربي وأكثرها شيوعاً لاتصاله الوثيق بالطبيعة الإنسانية، والحب لغة عالمية وميل فطري في كل بيئة ووصف المحبوبة والتغني بجمالها إحساس تلقائي، فالغزل لغة الأفئدة الناطقة وحركة القلوب الخافقة وإشارة العيون المحدقة[1].

وقد تطور موضوع الغزل في الشعر العربي تطوراً كبيراً منذ عصر ما قبل الإسلام إلى القرن الرابع والخامس للهجرة، إذ طرأت عليه عوامل مختلفة حولت صورته الجاهلية القديمة إلى صورة جديدة تتضح فيها التأثيرات الحضارية المختلفة، فغزل ما قبل الإسلام كان مقدمة لقصائد المديح، وقلما استقل هذا الغزل بقصائد مستقلة في عصر ما قبل الإسلام وعصر صدر الإسلام، ومنذ العصر الأموي أصبح الغزل جنساً أدبياً مستقلاً، وتنوعت فنون القول فيه، متأثرة بالبيئة الاجتماعية وما كان لها من صدى في الحياة العاطفية[2] كما أثر الواقع السياسي في غزل الشعراء الأمويين والذين تغنوا بمشاعرهم الهاربة من هذا الواقع والذي قضى عليهم بالعزلة، وما أن أقبل العصر العباسي حتى ازدادت عزلة الإنسان العربي، إذ ازداد تسلط العصر الأجنبي ضراوة وعنفاً، وتقبل الناس لمظاهر الحياة الأجنبية بما فيها من مجون وخمريات وغزل بالغلمان وما تحمل من تهتك وخلاعة وغزل صريح. وإلى جانب ذلك هناك عوامل حضارية أثرت في غزل العصر العباسي أهمها الغناء، فلقد أصبح مَعْلماً من معالم العصر العباسي[3]. وكذلك شيوع الفحش والمجون في العصر العباسي بسبب سيطرة العادات الشرقية غير العربية فضلاً عن مجالس الشرب التي أخذت طابع التظرف

(1) ينظر: اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري/ 500.

(2) ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال/ 188.

(3) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف/30.

والتأنق وانتشار الكتب الشعبية التي تتضمن قصصاً غرامية كحكايات الحب عن الشعراء[1].
هذه العوامل مجتمعة ساعدت على ظهور غزل يختلف عما كان في العصور السابقة وذلك بما أضافه هذا العصر على فن الغزل والذي حلق به إلى أجواء جديدة، ففي هذا القرن ظهر الغزل بالغلمان بصورة واسعة يختلف عما كان في القرن الثاني.

هذه نبذة مختصرة عن الغزل منذ عصر ما قبل الإسلام إلى القرن الرابع والخامس للهجرة وكيف دفع الجانب السياسي والاجتماعي إلى تغيير وجهة هذا الفن تغييراً تاماً وذلك بولادة بعض الظواهر الجديدة في الغزل والتي حملت الشعراء على الانخراط في هذا الواقع والنظم فيه، وفي أيام الدولة الحمدانية والعقيلية في الموصل لم يك الشعر في الموصل بمنأى عن ذاك التجديد بل واكب العصر، ونحن بدورنا ومن خلال قراءتنا لشعر شعراء الموصل وجدنا أن أغلب شعراء هذا اللون هم من الشعراء الكبار والعلماء والأمراء قد خاضوا الغزل في قصائدهم ومقطعاتهم، كما وجدنا موضوعات الغزل في الموصل قد سارت باتجاهين الغزل بالمذكر والغزل بالمؤنث على حد سواء.

- الغزل بالمؤنث

ساد الغزل بالمؤنث في كل العصور منذ عصر ما قبل الإسلام الذي شكل عماد هذا الغزل إلى العصر الأموي وإلى عصرنا موضوع الدراسة وصل إلى درجة من التطور، فلقد وصل هذا الغزل في العصر العباسي إلى درجة من التطور لم يصلها الغزل العربي في جاهليته وإسلامه، فالمرأة العربية الحرّة لم تعد موضوعاً لهذا الغزل إلا في القليل النادر، لكثرة الإماء والجواري والقيان وغزوهن المجتمع الذي أبعد المرأة الحرة جانباً[2].

ولهذا أصبح الغزل بضاعة رائجة رابحة؛ إذ يقول أحد الباحثين: «ولقد جاءت الحضارة فجعلت المرأة متاعاً يباع في الأسواق، ويستطيع أن يناله من ينفق فيه المال، وكثرت الجواري، وصرن يتخذن للغناء واللهو، فهبط شأن المرأة في الشعر وأصبح الحديث عنها عند أكثر الشعراء ضرباً من اللهو والعبث والمجون، ولم تعد المرأة تثير في النفوس تلك المعاني

(1) ينظر: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري 2/ 175-177.
(2) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي/ 145.

العميقة أو تلك العواطف المشبوبة، ولم نعد نعرف من الشعراء عاشقاً خالط العشق قلبه ونفذ إلى قرارة نفسه إلا قليلاً»[1].

ونحن من خلال مطالعتنا لشعر الموصل في هذا المضمار لم نجد غزلاً ماجناً وإنما وجدنا الغزل غير الماجن والغزل العفيف.

فالغزل غير الماجن يختلف عن الغزل الماجن الذي تمادى أصحابه في الفحش والخروج على الشرائع والأعراف والتقاليد، غير أنهم في الغزل غير الماجن كانوا معتدلين في الغالب، إذ قصروا غزلهم على الحديث عن جمال المرأة وذكر مفاتنها، فالشعراء كانوا يعجبون بالجمال فيصورونه ويقولون فيه، وفي هذا الصدد نرى السري الرفاء يقول:

لبستْ مُصندلَةُ الثيابِ فمن رأى قمراً تسربلَ قبلها أثوابا

وحَكَت من الرشأ الرَّبيبِ ثلاثةً جيداً وطرفاً فاتراً وإهابا[2]

فالسري يشبه محبوبته حين لبست الثياب بالقمر فبانت مفاتنها في الجسد والطرف الفاتن، ونلاحظ المادية الطاغية على أوصاف شاعرنا لهذه الفتاة التي تمتلك جسداً يروق ويستهوي الناس.

وفي مقطوعة أخرى للسري نرى تلك الرؤية المادية أيضاً إذ يقول:

زِدني من العذلِ فيها أيها اللاحي إن الفُؤاد إليها جِدُّ مُرتاحِ

بيضاءُ تنظر من طرفٍ تُقلِّبُهُ مُفرِّقٍ بين أجسامٍ وأرواحِ

ماء النعيم على ديباج وجنتها يجولُ بين جنى وردٍ وتفّاحِ[3]

نرى في هذه المقطوعة أن غزل السري يأتي ليصف المفاتن المادية لمحبوبته فهي بيضاء ذات طرف تنظر من خلاله لتقلّبه بين الأجسام والأرواح، وهي التي صاغها ماء النعيم في وجنتها فهو كورد وتفاح رائع جميل.

ولقد لاحظنا هذه النظرة المادية في الغزل بالمؤنث عند الخالديين فهذا أبو بكر الخالدي يقول في مقطوعةٍ له:

(1) الشعر في بغداد، أحمد عبدالستار الجواري/ 207.

(2) ديوان السري الرفاء 1/ 442. إهابا: أي حسن الخصر.

(3) نفسه 2/ 49. اللاحي: اللائم.

تتيــــــهُ كـــــبراً ولكـــــن جمالهـــــــا يتـــــــودَّدْ
حَبَــــتْ فَعـــالاً وأمـــستْ تحـــلُّ لينـــاً وتعقــــدْ[1]

فالخالدي برغم كبر محبوبته في نفسها إلا أن جمالها يتـودَّد، فهـو إذن لا ينظـر إلى كـبر نفسها بقدر ما ينظر إلى جمالها الذي غطَّى على خلالها في التكبر.

وتستمر هذه النظرة المادية في الغزل لدى شعراء الموصل في القرن الرابع إذ يقول أبـو بكر الخالدي:

حــورٌ شَــغَلنَ قلوبَنـا بفــراغِ لرســائلٍ قَــصُرَتْ عــنِ الإبــلاغِ
ومــنعن ورد خُــدودِهنَّ فلــم نُطِــقْ قطفــاً لــه لعقــارب الأصــداغِ[2]

فشاعرنا الخالدي لا يهمه في هذه المرأة سوى نظرته المادية الـتي يـسعى وراءهـا بكـل وسيلة، فقلب شاعرنا عندما أحسّ بفراغ تجاه هؤلاء الحـور مـن النـساء بعـث برسـائل لهـنّ عسى أن تستطيع الإبلاغ لكنها قصُرت عن الإبلاغ، فلم يستطع الشاعر هنا مـن قطـف ورد خدود هذه الحور.

ولشاعرنا الوافد كشاجم غزل مادي بالمؤنث إذ يقول:

تمنَّيـــتُ مـــن خـــدّها قُبلَـــةً ومـــا كنـــت أطمـــعُ في قبلتِـــه
وكأســـاً أناولُهـــا مثلـــها فتبـــدو وأشـــرب مـــن فـــضلته
فأبلغهـــا ذاك عنّـــي الرســـو ل في بعـــض مـــا نـــصٌ مـــن قـــصّته
فقالـــت لأقـــرب أترابهـــا ألا تنظـــــرين إلى همَّتِــــــه
فقالـــت أتجمـــع هجـــراً لـــه وبخـــلاً عليـــه بأمنيتـــه[3]

(1) ديوان الخالديين/ 51.
(2) نفسه/ 70.
(3) ديوان كشاجم، 80.

يعمل الشاعر هنا على استمالة هذه المحبوبة عن طريق الرسول، فهو يتمنى قبلة من خدّها وكأساً يشربه معها، وقد كان الرسول بين المحب ومحبوبته كالغيث، فهو الذي يأخذ ويعطي بينهما فيوصل إلى المحب ما يشفي قلبه ويرويه.

وللأمير ذي القرنين بن ناصر الدولة مقطوعة جميلة يقول فيها:

أرى الثياب من الكتان يلمحها ... نورٌ من البدر أحياناً فيبليها

وكيف تنكر أن تبلى معاجرها ... والبدر في كل حين طالع فيها[1]

فالأمير هنا يقف مستغرباً من البدر الذي يبلي ثياب هذه الجارية، ولكنه لا يبلي محاسنها التي وراء الثياب، فنظرة الأمير مادية بلا ريب استطاع بشاعريته الفذة من جهة وولعه بهذه الفكرة المبطنة في عرض محاسن هذه الجارية، وله وفي موضع آخر إذ يقول:

لّما التقينا معاً والليل يستُرنا ... من جنحهِ ظلمٌ من طيّها نِعم

بتنا أعفّ مبيتٍ باته بشرٌ ... ولا مراقبَ إلا الطرف والكرم

فلا مشى من وشى عند العذول بنا ... ولا سعت بالذي يسعى بنا قدم[2]

فالأمير يعرج لحو تعبير لائق خلال لقائه الحبيبة في جنح الليل، فهو وإن كان يحمل الظلام إلا أنه يحمل النعم التي تقود إلى السعادة والفرح أثناء لقاء الحبيبة، خاصة أن الرقيب الإنساني غائب والعذول ساهي، فليس هناك ماشٍ بالنميمة بينهم ولا ساعٍ بما لا يحب الأحباب.

أما الأمير الغضنفر أبو تغلب بن ناصر الدولة فله في هذا المجال أيضاً مقطوعة يقول فيها:

لا والذي جعل المسوا ... لي في الهوى خدم العبيد

وأصار في أيدي الظبا ... ءِ قياد أعناق الأسود

وأقام الويسة المنية ... بين أمنية الصدود

(1) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 121. المعاجر: الثياب.

(2) نفسه، ع5/ 134.

مـــا الـــورد أحـــسن منظـــراً　　　مـــن حـــسن توريـــد الخـــدود[1]

فالشاعر الأمير هنا يحاول من خلال معنى من معاني النهي بـ(لا) أن يجعل توريد الخدود أحسن منظراً من الورد، وهذه قمة النظرات المادية في الغزل فالورد تأثيره في النفس معنوي، والخد المورد تأثيره في النفس مادي، ولعلّ استباق المعنوي على المادي يفسر التدرج النفسي الذي كان به شاعرنا في تلك الساعة.

وفي مجمل مطالعتنا للغزل بالمؤنث لدى شعراء الموصل وجدنا للأمير العقيلي قرواش بن المقلد غزلاً في امرأة كان يحبّها إذ قال:

وآلفـــةٍ للطيـــب ليـــست تُغِبُّـــه　　　منعَّمـــةِ الأطـــراف ليِّنـــةِ اللمـــسِ

إذا مـا دخـانُ النَّـدِّ مـن جيبهـا عـلا　　　على وجهها أبصرتَ غيماً على شمس[2]

فالأمير العقيلي راقه أن يرى هذه المحبوبة متطيبة بطيب يؤثر في المقابل ويدعو المقابل إلى الإعجاب بصاحبة هذا الطيب، ذات الأطراف الناعمة والملمس اللين، لاسيما وهي صاحبة الوجه الوضاء الناصع كمثل الغيم على الشمس، ويبدو أن الإعجاب العالي الذي وصل إليه الأمير العقيلي سبب في نفسه إمكانية عالية أدت إلى إطلاق هذه المعاني الغزلية الجميلة.

وإلى جوار الغزل الحسي غير الماجن وجد غزلٌ عفيف يميل إلى العفة ويبتعد عن الإغراق في العبث واللهو، فقد كان أصحاب هذا الغزل قريبين من الصدق بعواطفهم وأحاسيسهم، يعذبهم الألم ونلتمس فيه الحرقة، من هجران الحبيب وصدوده، ولوم اللائمين ومراقبة العذال[3].

ولكن كيف استطاع شعراء الموصل الذين سلكوا طريق الغزل الحسي بالمؤنث والمذكر أن يأتوا بغزل عفيف، في الحقيقة يستطيع المتتبع لهذا الغزل أن يحكم بسهولة على هذا الحب المصطنع، لأن أكثر الشعراء كانوا ميالين إلى هذا الغزل وكأنه هواية ومتعة، ونقول هنا أكثر الشعراء لأننا لا نعدم أن نجد الصدق الحقيقي، «لأن المجتمعات الإنسانية مهما بلغ

---

(1) يتيمة الدهر 1/ 63.

(2) وفيات الأعيان 5/ 265.

(3) ينظر: اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري/ 147.

بها الانحطاط مداه في أي عصر من العصور لا تعدم أن تجد فيها أناساً يقفون في الصفوف المقابلة مهما كان عددهم قليلاً»[1].

ومهما كانت الحضارة الجديدة وما تحمله من مفاتن في ذلك العصر، فهذا لا يعني انتفاء العفة واختفاءها نهائياً، وهذا ما حصل مع شعراء الموصل في مواقفهم مع المرأة فمنهم من كان متصنعاً ومنهم من كان صادقاً صدقاً حقيقياً لا غبار عليه.

ولعل رائد الشعر العفيف في الموصل هو الخباز البلدي، إذ يقول في مقطوعة له:

كأن يميني حين حاولتُ بسطها ... لتوديع إلفي والهوى يذرف الدمعا

يمين ابن عمران وقد حاولَ العصا ... وقد جعلت تلك العصا حيةً تسعى

وقائلةٍ: هل تملك الصبر بعدهم ... فقلت لها لا والذي أخرج المرعى[2]

فالنظرة العفيفة تظهر واضحاً في هذه المقطوعة التي يعبّر بها الشاعر عن قلة حيلته إزاء هذه اللحظة التي سيودع فيها الأحباب، فجلّ الذي يبغيه الخباز هو استمالة هذه الحبيبة إليه ساعة الرحيل فكان أن جاء بمثال من حادثة نبوية لموسى عليه وعلى نبينا الصلاة والسلام مثلت مقارنة مع ظرفه الذي يمر به من خلال تعجبه لما آلت الأمور إليه.

ويتغزل الخباز البلدي في مقطوعة أخرى إذ يقول:

سار الحبيب وخلّف القلبا ... يبدي العزاء ويضمر الكربا

قد قلت إذ سار السفين بهم ... والشوق ينهب مهجتي نهبا

لو أن لي عزاً أصول به ... لأخذتُ كل سفينةٍ غصبا[3]

إذ نرى ملامح الألم تعتصر قلب شاعرنا من هذا الرحيل لأحبائه، فعندما ساروا تركوا قلبه بالعزاء والكرب يحيا، وأصبحت مهجته تنهب نهباً لما سارت سفينتهم، فتمنى شاعرنا الخباز لو أن له قوة وعزاً يصول به لإرجاع سفينة الأحباب، ولا يخفى استفادة الشاعر من الأسلوب القرآني في مقطوعته هذه.

(1) إتجاهات الغزل في القرن الثاني للهجرة/ 249.
(2) شعر الخباز البلدي/ 34.
(3) نفسه/ 28.

ومن طرائفه في الغزل الرقيق قوله:

أنظر إليّ بعين الصّفح عن زللي ... لا تتركنّي من ذنبي على وجلِ

موتي وهجرك مقرونان في قرن ... فكيف أهجر من في هجره أجلي

وليس لي أملٌ إلا وصالكم ... فكيف أقطعُ من في وصله أملي

هذا فؤادي لم يملكه غيرَكم ... إلا الوصيّ أمير المؤمنين علي[1]

فالغزل المفعم والمليء بالوجد يبدو واضحاً في هذه الأبيات الصادقة، والتي يخالجها الحب الكبير، فالشاعر زلّ مع محبوبه فقام الآخر بتركه لما أذنب معه، ولما أحس الشاعر بألم الفراق استغاث بهذا المحبوب لكي يعود إليه، فهو أمله ولا يملك فؤاده أحد غيره.

ومن شعراء الغزل العفيف شاعرنا الوافد من نصيبين أبو الفرج الببغاء ومن شعره في هذا اللون:

يا سادتي هذه روحي تُودِّعُكم ... إذ كان لا الصّبر يُسليها ولا الجزَعُ

قد كُنتُ أطمعُ في روح الحياة لها ... فالآن إذ بِنتم لمْ يبق لي طمعُ

لا عذّب الله روحي بالبقاء فما ... أظنُّني بعدكم بالعيش أنتفعُ[2]

فالببغاء يخوض حالة من اليأس الذي يعذب روحه بعد توديع أحبابه وهو الذي كان يطمع بالهناء والرخاء معهم، فلما غادروه فقد هناءَهُ وتمنى لو أنه مات قبل هذا الرحيل فروحه لا تستطيع العيش بدونهم.

ولم نعدم هذا النوع من الغزل عند السري الرفاء إذ يقول في مقطوعة له وقد ضمت عبارات الحب والعشق:

فِداؤُكَ من أوردتَه منهلَ الردى ... ووِردُ الردى للعاشقين يطيبُ

وما مات حتى أنحلَ الحُبُّ جسمه ... فلم يبق فيه للتُرابِ نصيبُ[3]

---

(1) شعر الخباز البلدي/ 35.

(2) يتيمة الدهر 1/ 273-274.

(3) ديوان السري الرفاء 1/ 444-445.

هذه عبارات الحب والعشق التي أوردها السري ولعلها من قبيل تقليد العصر ليس إلا، فهي وإن كانت في معانيها معبّرة إلا أنها لم تصدر من شعور خالص، ودلالة ذلك أنها تقليد للتراث العربي القديم في هذا النوع من الغزل.

ومثل هذه المقطوعة نجدها عند أبي بكر الخالدي إذ يقول:

لا تحسَبوا أنني باغٍ بكم بدلاً ... ولو تمكنتُ من صبري ومن جَلَدي

قلبي رقيبٌ على قلبي بكم أبداً ... والعين عينٌ عليه آخرَ الأبدِ[1]

فالعبارات الرائدة في مجال الغزل العفيف في هذه المقطوعة السائدة في تقليد الشعراء لمن سبقهم، وقد أجاد أبو بكر الخالدي في هذه المقطوعة المقلّدة كل الإجادة، فهو الذي يضع رقيباً على نفسه بغية الحفاظ على ود أحبابه حتى وإن كان على حساب صبره وجلده.

ولشاعرنا الوافد كشاجم مقطوعة يجمع فيها التقليد التراثي للغزل العربي، وتأثير العصر:

يا هند لا تنكري في الأرض مضطربي ... فإنما أبتغي العلياء لي ولكِ

قالت أراك حثيث السير قلت لها ... والبدرُ أيضاً حثيث السير في الفلكِ

وقد منيت بدهرٍ ليس ينصفني ... وما علمت له في ذاك من دركِ[2]

فالشاعر في غزله العفيف الرقيق هنا يجمع بين تقليد التراث القديم، وبين الحوار المفعم بالألم، فهو من خلال هذا المزج يعطي صورة واضحة لتمكنه من شعره، فكشاجم يطلب من حبيبته أن تنصفه وهو يعمل على إعلاء شأنها وشأنه، فهو كالبدر في الفلك حثيث السير، ولكنه مني بدهر لم ينصفه في تحقيق أحلامه.

وللأمير ذي القرنين بن ناصر الدولة غزل عفيف جميل بالمؤنث إذ يقول:

قالت لطيف خيالٍ زارني ومضى ... بالله صفه ولا تنقص ولا تزدِ

فقال أبصرته لو مات من ظمأ ... وقلت قف لا ترد للماء لم يرد

قالت صدقت الوفا في الحبّ عادته ... يا برد ذاك الذي قالت على كبدي[1]

---

(1) ديوان الخالديين/ 51.

(2) ديون كشاجم/ 381.

ويبدو أن الأمير الحمداني أراد أن يبين لحبيبته مدى الوفاء الذي يتمتع به تجاهها، فذكر لها أنه لو مات عطشاً وكان بقربه نهر لما اقترب إليه إذا أرادت هي هذا الأمر، فكافأته الحبيبة بكلامٍ جميل سرى في عروقه وكبده من شدة فرحه.

وله في موضع آخر في مجال الغزل العفيف مقطوعة يقول فيها:

لو كنت أصدق في الصبابة والجوى ... ما كنت فيمن قد مضى وبقيت

إنـي لأستحيي الوفاء وأهله ... إن مات من أحببته فحييت[2]

وهذه نظرة أخرى يؤكد فيها الأمير على الصدق والوفاء في الحب ولمن يحب، فهو ليس صادقاً إن ترك أحبابه، وهو ليس من أهل الوفاء إن مات أحبابه وظل هو حيٌّ يرزق.

ومما قاله الحسين بن طوق الموصلي في ازدياد شوقه وولعه بأحبابه:

تزايدَ أشواقي وأخلقني الحُبُّ ... وغاب الكرى مذ غاب عن ناظري الحِبُّ

ومن قاده شوق إلى من يحبه ... فليس له قلبٌ يقرُّ ولا لُبُّ

أروح على همٍّ وأغدو على هوى ... أجوب الفلا والحبُّ أهونُه صعب[3]

إنه لا يقرّ له قرار مع حبّه الذي فقد فيه الحبيب ولم يعد يره، فازدادت أشواقه وغاب عنه النوم، وأصبحت حياته هماً بهم، كالذي يطوف في الصحراء تائهاً لا يعرف الطريق.

ونمضي مع شعراء الموصل في غزلهم العفيف بالمرأة ونجد الأمير العقيلي مسلم بن قريش يأتي بمقطوعة جميلة يعبّر بها عن عاطفته الجياشة تجاه الحبيب إذ يقول:

سقى دارَهُم أيّامَ نحن جميعُ ... مُلِثٌ كدمعي للفراق هَموعُ

وما كنتُ مِجزاعَ الفؤاد، وإنما ... فؤادي على بينِ الحبيب جزوعُ

وكانت سليمى للمحبين روضةً ... ووصلُ سليمى روضةٌ وربيعُ[4]

(1) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 134.

(2) نفسه، ع5/ 129.

(3) دمية القصر 1/ 364.

(4) خريدة القصر (الشام) 2/ 265. الملثُّ: الغزير.

فالشاعر العقيلي الأمير مسلم بن قريش يرمز بـ(سليمى) كدلالة عن محبوبته، وهذا الرمز يأتي لكل امرأة عروس من عرائس الشعر القديم، وفيه تصوير للمفارق الذي لا يصبر على البين.

وللشهرزوري غزل يحاول فيه إيصال أقوى المشاعر التي يهتز لها الخاطر إذ يقول:

صُدودُ ماله أمدُ ... وصَبٌّ ما له جَلَدُ
وقلبٌ بالظما كَلِفٌ ... يرى ماءً ولا يرِدُ
كئيبٌ مُكْمَدٌ دنِفٌ ... بمن ما مسّه كمدُ
إذا ما رام لي حرباً ... فاعضائي له عُددُ
ولا يدنو ولا ينأى ... ولا يجدي ولا يعِدُ
فيوماً نحن في سِلم ... ويوماً حربُنا تقِدُ
ويوماً وصلنا خُلسٌ ... ويوماً هجرُنا مددُ
فلا وصلٌ ولا هجرٌ ... ولا قربٌ ولا بعدُ[1]

فحال الشهرزوري في تراجع دائم مع أحبابه الذين لا يرخون الحبل معه فيسومونه سوء العذاب من شدة تعاملهم معه، لذلك صوّر حاله وفق هذا المنظور، فهو ظامئ القلب لا يرى ماءً، وهو كئيب مُكْمد، وأيامه مع الأحباب في تغير دائم فيوماً معهم في وصل ويوماً معهم في حرب متوقدة ضارمة النار في أحشائه، فلا وصل معهم ولا هجر ولا قرب ولا بعد، ولعلنا نلاحظ انسيابية التعبير الدقيق من هجر الأحباب الذي يلج إلى قلب القارئ فيعلم ما كان يعانيه الشاعر من أحبابه.

ونرى للخالديين أشعاراً في حق أحبابهم أيضاً، فهذا أبو بكر الخالدي يهجر سروره لهجر أحبابه إذ يقول:

رُوحي الفِداءُ لظاعنين رحيلُهم ... أنكى وأفسد في القلوب وعاثا
فليقض عِدّتَه السرورُ فإنني ... طلّقتُ بعدَهُم السُرور ثلاثا[2]

(1) نفسه 2/ 314-315.

(2) ديوان الخالديين، 32.

فالشاعر آلمه فراق أحبابه الذين لا طعم للسرور بعدهم، فقلبه كان منعماً معهم وهو الآن أثخن بالجراح لفقدهم، حتى أنه جعل هذا السرور الذي فقده كفتاة متزوجة وظلقت وتحتم عليها قضاء عدتها لثلاثة أشهر، ولعل ربط حالة السرور التي فقدها الشاعر بالعدة المعروفة في الطلاق هي إحدى عوامل التأثير الكبير الذي واجهه في أول ثلاثة أشهر نتيجة الاضطراب وعدم الاستقرار.

ولجعفر بن محمد بن حمدان غزل بالمؤنث يقول فيه:

تمكَّنَ حُبُّ عَلْوةَ من فُؤادي ... ومُلِّكَ أمرُ غيِّي والرَّشادِ
فوالى بين دمعي والمآقي ... وعادى بين جَفْني والرُّقاد
وقد طلب السلامة في سُليمى ... زماناً والسعادة في سُعاد
فلا هاتيك أحمدُها وِصالاً ... ولا هذي ارتضاها في الودادِ(1)

نلاحظ أسلوب ومفردات العالم جعفر بن حمدان تجنح لمحو بيان شدة معاناة الشاعر مما ألمّ به في حياته من عثرات عاطفية، ولاسيما مع محبوبته (علوة) ولعلها اسم رمزي قصده الشاعر والمعنى في قلبه، فعلوة هذه سامته سوء العذاب فلم يعد يستطيع النوم ودمعه يسيل في كل وقت، ولما جاء ليستعيض عن (علوة) بغيرها لم يفلح فازدادت حالته سوءاً ولم يعد يرتجي الوصال فيهن جميعاً.

ومن الشعراء الوافدين في القرن الرابع الذين برزوا في مجال الغزل أبو الحسن علي بن أحمد التلعفري إذ قال:

ربَّ ليلٍ سهرتُ حتى تجلّى ... مغرماً في ظلامه أتقلّى
والثريا كأنها رأس طِرْفٍ ... أدهم زين باللجام المُحلّى(2)

فالغرام أظلم ليله على ما هو مظلم فبقي في ذاك الليل يتجرّع مغصّات غرامه الذي سامه سوء العذاب وجعله يرى النجوم في السماء ويتأملها عساها أن تخفف عليه شدّة ما يلاقيه من عذاب وهوان.

---

(1) معجم الأدباء 7/ 203.

(2) يتيمة الدهر 1/ 300.

كما رصدنا غزلاً عفيفاً لأحد علماء القرن الخامس وهو أبو الحسين علي بن دبيس النحوي الموصلي الذي يتغزل بامرأة بدوية تغزلاً عفيفاً صادقاً إذ يقول:

ما ساعفتك بطيفها هند ... إلا لكي يتضاعف الوَجْدُ[1]

فالعالم النحوي ابن دبيس الموصلي يشخص حالته مع امرأة بدوية لم تسعفه بطيفها لكي تعمل على مضاعفة وجده، فهو بغزله هذا يساير تراثاً قديماً عرف في عصر ما قبل الإسلام.

ونجد في مجال الغزل بالمؤنث ما قاله الوافد في القرن الخامس الوزير المغربي:

أطعتُ العلا في هجرِ ليلى وإنني ... لأضميرُ فيها مثلما يُضمِر الزَّندُ

صريمةَ عزمٍ لم يكن من رجالها ... سواي من العُشاقِ قبلٌ ولا بعدُ

رأيتُ فراق النفسِ أهونَ ضيرةً ... عليَّ من الفعلِ الذي يكره المجدُ[2]

ويبدو أن هجر الوزير المغربي لحبيبته ليلى جعله ينظر إلى العلا ويرتقي سلم المجد، ونرى تدفق ألفاظ الحسرة في هذه المقطوعة التي يحمّل فيها الشاعر نفسه عواقب غرامه الذي أوصله إلى مكامن الهلاك فأخذ يستعيض عن خيباته الشعورية بالتوجه نحو الفعل الذي يوصله إلى المجد حتى ولو كلّفه ذلك الأمر هلاكه.

- الغزل بالمذكر

تعد ظاهرة الغزل بالمذكر، والميل إليهم، والتغزل فيهم تغزلاً فاحشاً، من الظواهر الجديدة التي شاعت وذاعت، وتعددت ألوانها وصورها في غزل القرن الرابع والخامس للهجرة.

ولم تتركز جذور هذه الظاهرة لدى القرن الرابع والخامس بل تركّزت جذورها في القرن الثاني على يد أبي نواس، ومن ثم اقتدى به بعض شعراء عصره، وساروا في ركاب شذوذه[3].

---

(1) معجم الأدباء 13/ 218.

(2) أدب الخواص، الوزير المغربي 1/ 74.

(3) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري/ 158.

فالعرب قبل هذا القرن لم يعرفوا هذه الظاهرة ولم تكن لها جذور من قبل[1]، فحب الجنس أو ما يسميه علماء النفس (Homosexuality) انحراف شاع في القرن الثاني لأسباب اجتماعية قوية التأثير، منها وفرة الجواري، وشيوع التهتك والخلاعة، مما دفع الرجال إلى الزهد في المرأة ومحاولة اقتناص اللذة من سبيل آخر يرضي شهواتهم، يضاف إلى ذلك مجالس الشراب التي كانت تحفل بالسقاة الروم والفرس الذين كانوا على جانب كبير من الجمال والخلاعة، فحينما كانت الخمرة تسور في رؤوس الشاربين كانوا يحاولون التقرب من أولئك السقاة ومواصلتهم[2].

وظلت هذه الظاهرة الغريبة على شعراء العربية تتسع شيئاً فشيئاً وتتوغل توغلاً تدريجياً في الشعر حتى قدم القرن الرابع الذي يعد العصر الذهبي لشعر الغلمان بلا منازع، فوجدنا الشعراء فيه قد قدموا الغلمان على النساء، وتغزلوا بهم بكثير من تغزلهم بنسوة عصرهم. وكان من أسباب شيوع هذه الظاهرة في القرن الرابع والخامس سياسياً أولاً هو نتيجة لحالة التمزق التي عاشتها الدولة الإسلامية، إذ سيطر الفرس ومن هنا سنحت لهم الفرصة لنشر ما يشاؤون من عادات قديمة موروثة، لذلك وجدت هذه الظاهرة طريقها إلى قلوب الشعراء، وحضارياً واجتماعياً ثانياً يكمن في أن القرن الرابع هو أزهى قرون الخلافة العباسية حضارة وترفاً، الأمر الذي شاع فيه الشذوذ الجنسي[3]. إذ غدا هذا الشعر من مألوف العصر وأساليب ظرفه ومتعته، كما أنه «يمنح بما يحمله من رقاعة وتحامق فرصة للتنفيس عن الهموم والمصاعب»[4] فهذا هو المسوّغ للشعراء في قول مثل هذا الشعر، فالوضع السياسي والاقتصادي المتأزم، والاجتماعي الطبقي المتهرئ يمثل الدافع القوي وراء هذا الشعر الغلماني لدى شعراء الموصل، ويكمن السبب الثاني في الطبقة الرسمية الرفيعة من الخلفاء والأمراء الذين كانوا يتبارون في اقتناء الغلمان وهوايتهم[5].

اتضح مما تقدم أن العامل الأساسي في ظهور الميل إلى الغزل بالمذكر هم الفرس الذين نقلوها إلى العرب، وقد ساعدت عوامل التقدم والرقي، ومحبة الخلفاء لهذه الظاهرة إلى ظهور

---

(1) ينظر: اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، يوسف حسين بكار/ 199.

(2) ينظر: اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري/ 517.

(3) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري/ 160.

(4) المجتمع العراقي في شعر القرن الرابع الهجري، عبداللطيف الراوي/ 153.

(5) ينظر: تاريخ الخلفاء، السيوطي/ 440 وما بعدها.

الغزل بالمذكر كأي فن من فنون الشعر الأخرى، وقد انتقلت هذه الظاهرة إلى أغلب الأمصار الإسلامية في القرن الرابع والخامس، ومن بين هذه الأمصار الدولة الحمدانية والعقيلية في الموصل، فقد طرق الشعراء الحمدانيون والعقيليون مجال الغزل بالمذكر، فهم غير بعيدين مما يجري في حاضرة الخلافة العباسية، فلقد اقتفوا أثر الشعراء الذين عاصروهم في حاضرة الخلافة العباسية وساروا على نهجهم، ولا عجب في ذلك فهم تحت وطأة مجتمع واحد وسياسة واحدة يمثلها القرن الرابع أو الخامس، ونحن بدورنا تتبعنا الأشعار التي قالها شعراء الموصل الكبار والوافدون والعلماء والأمراء، ورأينا أن الغزل بالمذكر قد سار باتجاه يقترب من المجون حينا ويبتعد عنه أحياناً أخرى.

فقد كان وجود الغزل الماجن أمراً عادياً لأن ارتكاب الفاحشة مع الغلمان كثر في القرن الرابع والخامس، وساق الشعراء أخبارهم ومغامراتهم وقصصهم وارتكابهم الفواحش مع الغلمان بشعر فاضح صريح، وقد وجدنا بعض المقطوعات الشعرية التي يتغزل فيها الشعراء بالمذكر غزلاً ماجناً، فهذا شاعرنا الموصلي السري الرفاء يقول في مقطوعةٍ له سامحه الله:

قـــام مِثْـــلَ القمـــرِ الـــزّا	هِـــــرِ في حُلَّـــــةِ تِيْـــــهِ
ســـافرٌ عـــن حُـــرِّ وجـــهٍ	صــــادقُ الحُـــسنِ وجيـــهِ
رشـــأ مـــا اســـتاك إلاّ	ظالمـــاً جـــوهَرَ فيـــهِ[1]

فهو هنا يشبه غلامه بالقمر الزاهر الذي ظهر بالحلة التي يتمناها شاعرنا، فهو سافر الوجه صادق الحسن، فتطلع الشاعر إلى كسب وده بغية الحصول على مراده في التقرب إليه والنيل منه، ونلاحظ في البيت الثالث الغزل الحسي الذي قصده الشاعر وهو يتحدث عن الغلام.

وفي مقطوعة أخرى لشاعرٍ موصلي آخر هو أبو عثمان سعيد الخالدي إذ يقول:

قمـــرٌ بـــدير الموصـــل الأعلـــى	أنـــا عبـــده وهـــواه لـــي مـــولى
لَـثم الـصليب فقلـتُ مـن حـسدٍ:	قُبَـــلُ الحبيـــب فمـــي بهـــا أولى
جُـد لـي بإحـداهنّ كـي يحيـا بهـا	قلـــبي، فحبّتُـــهُ علـــى المقلـــى

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 768. التيه: الكبر والمفاخرة؛ السافر: المُشرق

فـاحمرّ مـن خجـلٍ، وكـم قطفـتُ عـيني شـقائقَ وجنـةٍ خجلـى[1]

فالخالدي يتغزل بغلام نصراني، وقد عدت هذه الظاهرة من الظواهر الجديدة الملاحظة في شعر القرن الرابع عموماً[2]. ففي هذه المقطوعة للخالدي يظهر الغزل الصريح بالمذكر، فالشاعر أراد من الغلام قُبلاً لكي يحيا بها قلبه، وقد احمرّ وجه الغلام من طلب الشاعر لهذه القبلة، ويبدو أن لشاعرنا الخالدي مغامرات أخرى مع الغلمان اتضحت من كلامه الذي أشار إلى أنه قطف الكثير من الوجنات الخجلى.

أما الخباز البلدي فله مقطوعة تسير في إطار الغزل بالمذكر إذ يقول:

بـدائع خـدّه وردٌ صـوالج صُـدغَيْه سـبجُ

إذا اتـصلت محاسـنه تقطّـع بينهـا المهـجُ[3]

يدخل شاعرنا الخباز البلدي بغزل ماجن عميق مع من تمنى قربه لما يتمتع به من خدٌ مورّد وحلم صدره كالخرز الأسود، فهذه المحاسن في نظر شاعرنا الخباز إذا اجتمعت تقطعت لها المهج لما لها من تأثير في النفوس.

والملاحظ عموماً في شعر الغزل بالمذكر أيراد لفظ الخدود بشكل واسع. ونرى الأمر نفسه في ذكر الخدود عند كشاجم في قصيدة غزلية بالمذكر إذ يقول:

قـد جـاد طيفُـكَ لـي بوعـدِك وأدالـني مـن طـول صـدّكْ

ودنـا إلـيَّ معانقـاً ومـصافحاً خـدّي لخـدِّك

وظفـرتُ منـه بمـا هويـتُ بحمـد طيفـك لا بحمـدِك

وهتكـت سـتر ضـياء جـسمك مـن فتـوق سـحاب بـردك

وحللـت عقـد إزاره حـلَّ الخيانـة عقـد ودِكْ

....

(1) ديوان الخالديين/ 146.

(2) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري/ 170.

(3) شعر الخباز البلدي/ 29. الصوالج: حُلم الصدر؛ السبج: الخرز الأسود.

مـــالي أخـــصك بالدنـــو وأنـــت تجـــزيني ببُعـــدك

أمـــا القـــضيب فإنـــه مـــتعلمٌ مـــن فعـــل قـــدّك[1]

فالغزل الصريح واضح في هذه القصيدة التي يرسم الشاعر فيها الغواية التي وقع فيها، وقد ذكر تفاصيل هذه الغواية بلا خوف أو وجل من خلال هذه النبرة الشعرية الطاغية التي رسمت لنا صورة مجتمع ذي اتجاهات وأطوار وعادات لا يصدقها عقل سوي[2]، إذ نرى طريق الغواية في هذه الأبيات متمثلاً بالتسلسل الذي أتى به وهو يتغزل بهذا الغلام، فالغلام صدّ الشاعر ولكن الشاعر أبى إلا أن ينال من هذا الغلام فدنا إليه معانقاً ثم تطور الأمر إلى أن ظفر منه بما يريد وهتك ستره وحلّ عقد إزاره.

ونمضي مع شعراء الموصل في مضمارهم هذا ومجونهم إذ نرى العالم النحوي عبيدالله بن أحمد البلدي النحوي العالم إذ يقول:

للحـــسن في وجهـــهِ شُـــهود تـــشهدُ أنـــا لـــه عبيـــدُ

كأنمـــا خـــدُّه وصـــال وصُـــدغُه فوقـــه صـــدودُ

يـــا مـــن جفـــاني بغـــير جُـــرمِ أقـــصِر فقـــد نلـــتَ مـــا تريـــدُ[3]

فشاعرنا هنا عالم ولكنه لم يسلم من هذا الوباء الوبيل، فقد شارك بقلبه ووجدانه وعبّر عن ذلك بلسانه الذي لا يحمل في طياته إلا التصريح بالرغبة الشهوانية الجامحة للمحبوب.

و للشاعر الأمير أبي المطاع ذي القرنين بن حمدان بن ناصر الدولة الملقب وجيه الدولة شوط في هذا المضمار إذ يقول:

أفـدي الـذي زرتـه بالـسيف مـشتملاً ولحـــظ عينيـــه أمـــضى مـــن مـــضاربه

فمـا خلعـت نجـادي للعنـاق لـه حتـــى لبـــست نجـــاداً مـــن ذوائبـــه

---

(1) ديوان كشاجم/ 172.

(2) المجتمع العراقي في شعر القرن الرابع الهجري/ 162.

(3) يتيمة الدهر 2/ 214.

فكـــان أســـعدنا في نيـــل بغيتــــه مـــن كـــان في الحـــب أشـــقانا لـــصاحبه[1]

فالشاعر الأمير هنا يمزج بين معاني الفروسية وهذا الغزل الذي يأخذ طابع المجون، فالأمير يرى أن عيني الغلام أمضى من مضرب السيف، فلما عانقه ذاب في حبه ولبس من ذوائبه كدلالة على تعلقه به.

ولشاعرنا محمد بن عبدالله السلامي الوافد في القرن الرابع شعر غلماني يجنح إلى المجون إذ يقول:

يـــا مرهفـــاً في لحاظـــه مرهـــف ومخطـــف القـــد ســـهمه مخطـــف

مـــن أودع الـــورد وجنتيـــك ومـــن نقـــش طُـــرز العـــذار أو غلـــف

ومـــا لهـــذا الـــصدغ المـــشوش قـــد عـــارض طـــرق التقبيـــل واســـتهدف[2]

فلقد غاص السلامي بغزل بعيد عن العفة كاشفاً عما كان يدور بينه وبين الغلام من ممارسات غير أخلاقية بعيدة عن أخلاق الإنسان السوي.

كما رصدنا بيتاً في الغزل الماجن بالمذكر لأمير من أمراء القرن الخامس وهو شرف الدولة مسلم بن قريش إذ يقول:

غـــلامٌ أحـــورُ العيـــنين صـــعبٌ إبـــى بعـــد العريكـــة أن يلينـــا[3]

فقد عمد الأمير العقيلي فيه إلى إغواء أحد الغلمان الذي وصفه بأحور العينين، وقد خاض معه سجال طويل أراد منه أن يعمل على استمالة هذا الغلام لما يريده منه، فأبى بعد العريكة والسجال الطويل أن يلين للأمير بما صبت به نفسه. وهكذا نرى أن الغزل الماجن بالمذكر قد طغى على كثير من شعراء الموصل من الشعراء الكبار والوافدين والأمراء والعلماء، ولم يشعر أصحاب هذا الشعر بأي حرج أو خجل إذ أظهروا حبهم وعشقهم لغلمانهم بشكل سافر دونما حرج. فتيار التحلل الجنسي والأخلاقي السائد، والذي نتَجَ عن الغزل الماجن بالمذكر لم يقتصر على فئة دون فئة من الشعراء. ومن هنا فقد مثل شعر الغزل

(1) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني/ 122.

(2) شعر السلامي، صبيح رديف/ 81.

(3) خريدة القصر (الشام) 2/ 265.

بالمذكر تمثيلاً دقيقاً لواقع الشعراء في حيّهم أو عشيرتهم أو بلدهم أو أمتهم[1]، وأياً ما كان الغزل فهو يمثل ذوق العصر الذي كان فيه.

إلا أن هناك غزلاً بالمذكر مال إلى تجنب الإيغال في أوصاف المحبوب واقتصر على وصف اللوعة والوله الذي يعانيه المحب. وعموماً فالمسألة لم تعد فردية يترنم بها شاعر أو أكثر، ولكنها تحيط معظم الشعراء فهي تدلل على ظاهرة اجتماعية وبائية وتتفاوت في درجاتها بمقدار أخلاق الفرد. ونرى أن أول من يطالعنا في هذا المجال شاعر الموصل السري الرفاء إذ يقول:

لو تداركتني بوعدِ غرورِ	رقأتْ عَبرتي وقلَّ زفيري
بأبي خدُّك الذي وقف	الدمعُ عليه كالطَّلِ في وردِ جورِ
والتهابُ الحياءِ يمزجُ فيه	حُمرةَ الأرجُوان بالكافور
عَبِقٌ ريحه كأن دموع الـ	ـعينِ أجرت عليه ماءَ العبيرِ
لا تلُمني على انتِثار دموعي	حين عاينت روضة المنثور
قابلتني بمثل خدِّك والثغـ	ـرِ والوان حَليكَ المُستنيرِ[2]

فالخد، والحياء، وعبق الريح، مفردات تناسب الغزل بالمذكر في إعطاء صورة عن حال السري مع من يحب من الغلمان، فالسري يتمنى لو تداركه الغلام بوعدٍ غير صحيح لكي تسكت عبرته ويقل زفيره، ثم يمضي السري في ذكر صفات الغلام التي من ورائها أعجب به، فهو ذو ريح طيبة، وخدّ حسن جميل، ويتحلى بأنواع الحلي التي تجعل منه أكثر حلاوة.

وهناك العديد من هذه الصور لدى شعراء الموصل، إذ نجد أيضاً عند السري في مقطوعةٍ له يقول فيها:

فُؤادي بكَ مشغوفُ	ودمعي فِيكَ مذروف
وفي وعدِكَ إن جُدتَ	به مطلٌ وتسويف

(1) ينظر: الغزل منذ نشأته حتى صدر الدولة العباسية، إيليا حاوي/ 14.

(2) ديوان السري الرفاء 2/ 256. المنثور: نوع من الزهر.

....

وجـــــادت حـــــدقٌ نُجْـــــلٌ ومــــــادت قُـــــضُبٌ هِيـــــفُ

وحالـــــت حُمـــــرةُ الخــــدِّ كمـــــا حـــــال التطـــــاريف

فعِقْـــــدُ الـــــدمع محلـــــولٌ وعِقْـــــدُ الثغـــــرِ مرصـــــوفُ[1]

فشغف الفؤاد وذرف الدموع، والوعد المسوّف في ظل هذه الحالة يوقع الشاعر أسيراً لهذا الغلام، فهذه أبيات مفعمة بالحب والألم مليئة بالمعاني الوجدانية التي تدور بين عشيقين، ثم ينتقل الشاعر إلى الحديث عن جمال هذا الحبيب، مشيراً إلى مواضع هذا الجمال والإثارة.

ولأبي عثمان سعيد الخالدي مقطوعة في الغزل المادي بالمذكر يقول فيها:

مُكحَّـــــلٌ بالـــــدّعَجِ منقَّـــــب بـــــالغنجِ

معـــــصفر التفـــــاح في خَـــــدٌ ملـــــيح الـــــضَّرِج

جُمّـــــشهُ الـــــشَّعْرُ ومـــــا ذاك لطـــــول الحجـــــج

وإنمـــــا عارضـــــه شـــــنَّفهُ بالـــــسَّبَجِ[2]

فالخالدي هنا في سبيل توصيل المعاني الغزلية التي ترن لها الآذان فتلاعب بالألفاظ فجاءت ألفاظه رشيقة ومعانيه لطيفة، فغلامه مكحلٌ ومنقب ومعصفرٌ.

ولأبي سعيد الخالدي مقطوعة غلامية غريبة فهو يجعل من غلامه الذي يعشقه ويستهويه الصفات كلها، فهو الحبيب والمعشوق والصديق، وهو القائم بأعماله، ويبدو أن أبا سعيد الخالدي قد استهواه هذا الغلام فجعل منه يداً يمنى يقوم بأعماله، فضلاً عن أنه حبيبه الذي يميل إليه متى شاء، فهذا الغلام صغير السن إلا أنه كبير العقل، وكحله كأنه حقيقي في عينه، وخدّه كالشقائق والتفاح، إذ يقول:

مـــا هـــو عبـــدٌ لكنّـــه ولـــدٌ خوَّلنيـــه المهـــيمنُ الـــصَّمَدُ

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 402. التطاريف: جمع تطريف وهو تخضيب أطراف الأصابع.

(2) ديوان الخالديين/ 117. الدعج: شدة السواد؛ الغنج: التدلل؛ الضرج: الملطخ بالدم.

وشــــدَّ أزري بحــــسن صُــــحبَتِهِ   فهـــو يـــدي والـــذراع والعـــضُدُ

صـــغيرُ ســـنٍّ كـــبيرُ معرفـــةٍ   تمـــازجَ الـــضّعفُ فيـــه والجلـــدُ

مُعـــشّق الطـــرف كُحلُـــهُ كَحَـــلٌ   معطّـــلُ الجيـــد حليـــهُ جيـــدُ

وورد خدّيـــه والـــشقائق والتـــ   فّـــاح والجلّنـــار منتـــضدُ

....

مـــسامري إن دجـــا الظـــلام فلـــي   منـــه حـــديثٌ كأنّـــه الـــشُّهدُ

خـــازنُ مـــا في يـــدي وحافظـــهُ   فلـــيس شـــيءٌ لـــديَّ يفتقـــدُ[1]

وجاءت هذه الأبيات في قصيدة طويلة، وقد غدت كما يقول أحمد أمين من أشهر قصائد ذلك العصر في التغزل بالغلمان، ومضرب المثل في هذا الباب[2].

وأيضاً لأبي سعيد الخالدي مقطوعة تظهر فيها الملامح المادية للغزل بالمذكر إذ يقول:

ريقتُـــهُ خمـــر، وأنفاسُـــهُ   مـــسكٌ، وذاك الثغـــر كـــافور

أخرجـــه «رضـــوان» مـــن داره   مخافـــةً أن تفـــتن الحـــورُ

يلومـــهُ النـــاس علـــى تيهـــهِ   والبـــدر إن تـــاه فمعـــذورُ[3]

فالريق والأنفاس والثغر خلال مادية اعتاد عليها شعراء الغزل الحسي بالمذكر ليصوغوا مبتغاهم في حبهم للغلمان وعشقهم لهم، وقد لعب العقل والخيال في معاني هذا الغزل وجمع في بودقته المادية الروحية فجاء شعرهم معبراً عن واقعهم الاجتماعي، فالشاعر من خلال أبياته يعطي الصفات المثلى ليعبر عن حبه لهذا الغلام، فهو ذو الأنفاس المسكية والرائحة الزكية، وقد أخرجه رضوان خازن الجنان مخافة أن يفتن الحور.

---

(1) ديوان الخالديين/ 120.

(2) ينظر: ظهر الإسلام 1/ 132.

(3) ديوان الخالديين/ 125.

أما الوافد كشاجم فله مقطوعة يصف ولعه بغلام حتى أن الدنيا ولذاتها لا تساوي ساعةً من وصله إذ يقول:

مُعتـــدِلٌ مـــن كـــلِّ أعطافـــه   مستحســـنُ الإقبـــالَ والمُلتفـــتْ

لـــو قيـــست الـــدنيا ولـــذّاتُها   بـــساعةٍ مـــن وصـــله مـــا وفـــت

سُـــلِّطتِ الألحـــاظُ منـــه علـــى   قلـــبي فلـــو أودتْ بـــه مـــا اشـــتفت

واســـتعذبتْ روحـــي هـــواه فمـــا   تـــسلو ولا تـــصحو ولـــو أُتلفـــت[1]

إن أساس إعجاب الشاعر بهذا الغلام هو في اعتدال قامته في كل أجزاء جسمه، فقد ولَّد هذا الاتساق الجسمي رغبة عند الشاعر نابعة من ولَهٍ سار عليه مجتمع الشعراء في الموصل في ذلك العصر.

وقد شارك الأمراء في هذا الغزل إذ نجد للأمير وجيه الدولة الحمداني عدة مقطوعات في إطار الغزل بالمذكر، إذ يقول في إحداها:

خـــذوا بـــدمي ذاك الغـــزال فإنـــه   رمـــاني بـــسهمي مقلتيـــه علـــى عمـــد

ولا تقتلـــوه إنـــني أنـــا عبـــده   وفي مـــذهبي لا يقتـــل الحـــرُّ بالعبـــد[2]

فالأمير تعلق بغلام كالغزال بعد أن رماه بسهم مقلتيه على عمد، فأراد أن يفديه بنفسه ودمه وقد رآه في موضع للقتل، ويبدو أن الغلام كان عبداً من رعايا الأمير فطلب الأمير أن يكون عبداً للغلام من شدة تعلقه به.

وفي موضع آخر يقول الأمير الحمداني في غلام أحرق قلبه إذ نأى عنه:

يـــــا غائبـــــاً لم أخنـــــه   بالبعـــــــد إن لم يخنّـــــــي

زاد الجـــوى بـــك قربـــا   لمـــــا تباعـــــدت منّـــــي

كأنمـــــا ســـــرت نحـــــوي   وإنمـــــا ســـــرت عنّـــــي[3]

---

(1) ديوان كشاجم، / 81.

(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 136.

(3) نفسه/ 125.

إن اضطراب فؤاد الأمير واضح من هذه الأبيات، فهو يتحدث عن القرب والبعد والسير نحوه والسير عنه بكلام تملؤه الحسرة والألم من ترك هذا الغلام له، حيث خلّف وراءه وضعاً محرجاً للأمير الذي شعر بعدم التوازن العاطفي بعده.

كما نجد العالم النحوي عبيدالله بن أحمد البلدي مقطوعة في هذا المجال إذ يقول:

يــــا ذا الـــــذي في خَـــدِّه ... جيـــــشان مـــــن زنـــــج وروم

هـــذا يُغـــيرُ علـــى القلـــو ... ب، وذا يغـــير علـــى الجُـــسُوم

إنـــي وقفـــتُ مـــن الهـــوى ... في موقـــف صـــعب عظـــيم

كوقـــوف عارضـــك الـــذي ... قـــد حـــار في مـــاء النعـــيم[1]

فعبيدالله البلدي يجعل في خدّ هذا الغلام جيشان من زنج وروم، وكأن خدّ هذا الغلام أشبه بغارة على ناظريه فهو يغير على قلوبهم وجسومهم، ما لهذا الغلام من جسم رشيق حسن تحار فيه الخلائق، ونرى مدى إيغال الشاعر في أوصافه وهو يخاطب الغلام وكأنه يتحدث عن أمر عظيم.

وفي مقطوعة أخرى لابن جنّي العالم النحوي الكبير يقول فيها:

غـــزال غـــير وحـــشي ... حكـــى الوحـــشي مقلتـــه

رآه الـــورد يجـــني الـــور ... د فأستكـــساه حلتـــه

وشـــمّ بأنفـــه الريحـــا ... ن فاســـتهداه زهرتـــه

وذاقـــت ريقـــه الـــصهبا ... ءُ فاختلـــستهُ نكهتـــهُ[2]

فغزل ابن جني للغلام هنا جاء في الأغلب تقليداً للعصر ليس إلا لما في الفاظه من اعتدال في توحيد هذا الغزل، فالورد هو الذي يحظى بأنف هذا الغلام في شمه، والخمرة هي التي ذاقت ريقه. ولعل عالماً كبيراً مثل ابن جني في هذا الغزل لا بد أن يورده بصورة استعارية مراعاة لواقع حاله كعالم وما يتمتع به من مكانة اجتماعية وأدبية عالية.

(1) يتيمة الدهر 2/ 214.

(2) يتيمة الدهر 1/ 108-109.

وممن وجدنا من شعراء الموصل الوافد في القرن الرابع محمد بن عبدالرحمن الثرواني الذي خاض في مجال الغزل بالمذكر إذ يقول:

تُقلّبُ طرف عينك من بعيد — شبيهاً بالمودّة والوعيدِ

تقرُّ بطرفِ عينك لي بوصلٍ — وفِعلُك لي مُقِرٌّ بالجحود

تُشككُني وأعلم أن هذا — هوىً بين التعطفِ والصدود

هواكَ هوىً تُجدّدهُ الليالي — ولا يبلى على مَرِّ العهود[1]

يستميل الثرواني بتقلب عيني حبيبه الذي يكن له الود والمحبة ولكن بالمقابل تتجاذب أحاسيسه تجاه أفعال هذا الحبيب بين التشكك والقبول، وتستمر حاله على هذا المنوال مع هوى الحبيب الذي لا يبلى على مرّ العهود كدلالة على تراكم المشاعر الفياضة التي يعيشها الشاعر مع غرامه الذي لا ينتهي.

ونمضي مع شعراء الموصل في غزلهم غير الماجن بالمذكر ونجد شاعراً وافداً إلى الموصل في القرن الخامس وهو المرتضى الشهرزوري يورد مقطوعة بالغزل بالمذكر إذ يقول:

أهوى هواه وبعدي عنه بُغيَتُهُ — فالبعد قد صار لي في حُبِّهِ أربا

فمن رأى دَنِفاً صبّاً أخا شَجنٍ — ينأى إذا حبّهُ من أرضه قَرُبا[2]

فالشهرزوري يعبر عن مدى حبه لهذا الغلام، فهو يهوى هواه ويكره قربه منه الذي يضني فؤاده ويقطع أوصاله، وقد اختار شاعرنا البقاء بعيداً عنه لكي يسلم من العذاب.

أما شاعرنا الوافد أيضاً في القرن الخامس الوزير المغربي فله مقطوعة غزلية بالمذكر في غلام حلقوا شعره بغية إزالة جماله، غير أنه لم يرَ فيه بعد أن حلقوا شعره إلا الجمال والرونق إذ يقول:

حلَقوا شَعرَهُ ليكسُوهُ قُبحاً — غيرةً منهم عليه وشُحّا

كان صبح عليه ليلٌ بهيمٌ — فمحوا ليله وأبقوه صُبحا[1]

---

(1) الديارات/ 232.

(2) خريدة القصر (الشام) 2/ 309. الدنف: المريض.

فالوزير المغربي كان يرى في شعر الغلام نقص في الجمال وعندما حلقوا له شعره زاد جماله واكتمل، وما ذاك إلا لشدّة إعجابه بهذا الغلام.

- الخمريات

وجد الشعر الخمري في الأدب العربي منذ عصر ما قبل الإسلام وأغرم الشعراء بوصف الخمرة لما تضفيه على نفوسهم من متعة وسرور ولما تبعثه في قلوبهم من نشوة وحبور فهم يغرقون بها آلامهم وهمومهم ويطمسون فيها أحزانهم وأتراحهم[2].

فلقد انتشر شعر الخمريات في عصر ما قبل الإسلام في أبيات قليلة لم يقصد أصحابها إلى وصف الخمر، وإنما ذكروها في بعض المناسبات، ومروا بها مروراً سريعاً فقالوا إنها حسناء وإن ريحها طيبة فوّاحة كالمسك وإنها معتقة، وشبهوا بها رضاب صواحبهم ووصفوا الساقي الذي يحملها في بعض الأحيان[3] فضلاً عن حديثهم عن أثر الخمرة في نفوسهم، فقد عرضوا لآنية الشراب، فوصفوا الأبريق بأنه من الفضة، كما وصفوا الخمرة بالصفاء وأنها كالدر أو كدم الغزال[4]، فأوصاف الجاهليين متباينة بين وصف الخمرة من جهة مجلسها وآنيتها ووصف تأثيرها من جهة أخرى، دون أن تجتمع هذه المعاني في قصيدة واحدة موصولة[5].

فالخمرة عند الجاهليين لا يختلف في وصفها شاعر عن آخر، ولا تخرج عن تشبيه المحسوس بالمحسوس ولذلك وصفت بأنها أولية وساذجة[6].

ولم يطرأ تغيير كبير على شعر الخمرة في القرن الأول، إلا ما كان من تقليد للجاهليين من بعض الشعراء كالأخطل، فعلى الرغم من إدمانه الخمر، فإنه لم يعرض لها بقصيدة مستقلة[7]. وفي القرن الثاني فقد أخذ مسار الشعر الخمري اتجاهاً آخر يختلف عما دار في

---

(1) معجم الأدباء 9/ 86.

(2) ينظر: فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين/ 240.

(3) ينظر: أساليب في شعر الخمر والناقة بين الأعشى والجاهليين، محمد محمد حسين/ 7.

(4) ينظر: تطور الخمريات في الشعر العربي، جميل سعيد/ 34.

(5) ينظر: في الشعر الخمري وتطوره عند العرب، إيليا حاوي/ 15.

(6) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري/ 474.

(7) ينظر: نفسه/ 480 وما بعدها.

القرون السابقة، إذ تخصص لهذا الفن شعراء متحللون اتخذوا من هذا الفن مجالاً للتعبير عن عواطفهم وأحاسيسهم نحو أم الكبائر، وظهرت اتجاهات جديدة في القرن الثاني لم تكن موجودة من قبل، سواءً في الشكل أم المضمون، ولعل أبا نواس يعد رائد شعراء القرن الثاني في اتجاهاته المتجددة في هذا الفن.

وإذا كان التطور الخمري قد بدأ على أصوله في القرن الثاني، فلقد أنتجت لنا الحياة الجديدة في القرن الرابع والخامس أدباً يلائمها، إذ كان حظ الخمرة من هذه الحياة كبيراً، فقد دفعته دفعة قوية إلى الأمام فتطور وتغير عن حاله في باقي القرون السابقة، بشكله ومعانيه وموضوعاته، فقد دخلت الأديرة فيه ودخل جانب من الأخوانيات فيه كشعر الهدية وشعر الدعوة[1].

ولم يكن شعر الموصل بعيداً عن هذه الأجواء الخمرية الجديدة في القرن الرابع والخامس، فلقد سار شعراء الموصل في خطى شعراء عصرهم في إيراد المعاني الجديدة والأساليب المبتكرة، ولكن برغم التطور الكبير في شعر الخمريات إبان القرن الرابع والخامس إلا أن أبا نواس في القرن الثاني هو الذي حدا بالشعراء للسير على نهجه، إذ رددوا معانيه وعرفوها في صيغ متجددة[2].

وقد رأينا عند حديثنا عن الأغراض الأخرى أن الخمرة قد اقترنت بوصف الرياض والغزل بالمذكر بيد أننا وجدناها هنا قد وردت مستقلة أو مقترنة بالأماكن ولاسيما الأديرة، كما اقترنت بجانب من جوانب الأخوانيات كشعر الدعوة وشعر الهدية.

فلدى شعراء الموصل على اختلاف فئاتهم خمريات مستقلة ذكروا فيها الندمان والسقاة والأقداح والدنان، وعموم أدواتها وآلاتها[3] كما ذكروا أوقات شربها، ومالوا إليها وشربوها لما وجدوا فيها من نشوة تطرد همومهم[4].

ونرى أن شعراء الموصل من كل الفئات قد خاضوا في شعر الخمر مستقلاً، وهذا السري الرفاء يطالعنا بقصيدة خمر مستقلة يقول فيها:

---

(1) ينظر: تطور الخمريات في الشعر العربي/ 177.

(2) ينظر: الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني/ 254.

(3) ينظر: محاضرات الأدباء 2/ 712 وما بعدها.

(4) ينظر: الشعر العربي في العراق وبلاد العجم، علي جواد الطاهر/ 268.

دُنــوُّ المدامــةِ يــدني الــسّرورا ... فــصِل باغتباقِــكَ منهــا البكــورا
فقــد نــشر الــصّبحُ أعلامَــهُ ... وحــان لكاســاتها أن تــدُورا

....

ألا فاســقني الخمــر مــشمولةً ... تــصبُّ علــى الليــل صــبحاً مــنيرا
مُــوردةَ اللــون مــسكيّةً ... تُعِــزُّ الــذليل وتُغنــي الفقــيرا
كــأن العقيــقَ بكاســاتها ... تُفــيضُ الــسقاةُ عليــه العــبيرا
صــريعُ النوائــبِ مــن لم يكــن ... جليــداً علــى الهــول منهــا صــبورا
فكــن مُوقِنــاً بــذهاب الــصِّبا ... ومغتنمــاً منــه دهــراً قــصيرا
فــإن الــشباب لــه مــدةٌ ... تُقَــضّى فتُــذهِب عنــك الــسرورا[1]

هذه قصيدة للسري يذكر فيها الخمرة ويذكر منادمته لها في الليل والنهار، ولشدة تعلقه بها يشبه لونها بالمسك المورّد، وكاساتها بريح العبير، فهي التي تفضي عليه السرور والاغتباط لذلك يحث على معاقرتها وعدم تركها وخاصة في فترة الصّبا، فالصبا له وقت معلوم ويزول ويأتي وراءه الشيب والألم وينعدم السرور. ونرى أن هذه النظرة للحث على شرب الخمرة من قبل السري جاءت من إدمانه عليها فهي التي تنعشه بالليل والنهار.

ثم تمتزج أقوى المشاعر مع هذه الخمرة من قبل السري الرفاء وعندما يذكر شربها في وقت الصبيحة إذ يقول في مكان آخر:

إشــرب فقــد شــرّدَ ضــو ... ءُ الــصُّبحِ عنّــا الظُلمــا

....

وانبــسط النّــورُ علــى ... وجــهِ الثّــرى فابتــسما
كأنمــا أطلــع مــا ... ءُ المُــزنِ فيــه أنجُمــا

---

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 177.

وصـــــوّبَ الإبريـــــقُ في الـــــ كـــــأسِ مُـــــداماً عنـــــدما

كأنـــــــهُ إذ مَجَّهـــــــا مقهقـــــــةً يبكـــــي دَمَـــــا[1]

فالسري يتفاءل في شرب الخمر عند الصبيحة لانبساط النور وابتسام وجه الثرى، فالإبريق مصوّب نحو الكأس ليملأها خمراً، كأنه إذ مجّها يبكي دماً، فالشاعر يحاول أن يعطي للخمرة مكانة بارزة في حياته، فيعمل على شربها في مقدمة الصباح الباكر لكي يستمر في الانتعاش طوال اليوم. ونرى تضافر مفردات عدّة كالنور والماء والأبريق والكأس في إيصال إحساس الشاعر تجاه هذه الخمرة.

ولأبي بكر الخالدي مقطوعة يذكر فيها الخمرة المعتقة وحلاوة شربها في وقت الصبح إذ يقول:

ألـــست تـــرى الظـــلام وقـــد تـــولّى وعنقـــودَ الثريّـــا قـــد تـــدلّى

فـــدونك قهـــوةً لم يُبْـــقِ منهـــا تقـــادمُ عَهْـــدها إلا الأقـــلا

بزلنـــا دنّهـــا والليـــلُ داجٍ فـــصيّرتِ الـــدُّجى شمـــساً وظِـــلا[2]

فالشاعر يحث على شرب الخمرة المعتقة لما لها من نشوة وسعادة للنفوس، ويوصي ببذل الجهد والغناء للبحث عن الدن الذي يحوي الخمرة المعتقة طوال الليل لأنه يحيل الليل نهاراً وشمساً من شدة النشوة.

ونمضي مع شعراء الموصل في ذكر الخمرة المستقلة في كاساتها ودنانها وأوقات شربها إذ نرى أبا عثمان الخالدي يذكر أدواتها وسقاتها إذ يقول:

أدنُ مـــن الـــدّنِّ بـــي فِـــداك أبـــي واشـــرب وهـــاتِ الكـــبير وانتحـــبِ

أمـــا تـــرى الطـــلّ كيـــف يلمـــعُ في عيـــونِ نـــورٍ تـــدعو إلى الطّـــرَبِ

....

فهاتهـــا كـــالعروس محمـــرةَ الـــ خـــدَّين في مِعْجَـــر مـــن الحبـــب

---

(1) نفسه 2/ 697.

(2) ديوان الخالديين/ 81. البزل: أي الثقبُ.

كـادت تكـون الهـواء في أرج الـ عنـبر لـو لم تكـن مـن العِنـبِ

مـن كـفّ راضٍ عـن الصّدود وقـد غـضبتْ في حُبّـه علـى الغَـضَبِ

فلـو تـرى الكـأس حـين يمزُجها رأيـت شـيئاً مـن أعجـب العجـبِ

نـارٌ حواهـا الزّجـاج يُلـهبُها الـ مـاءُ ودرٌ يـدور في لَهـبِ[1]

فأبو عثمان يفصل الخمرة عن الدّن الذي يحتويها فهو يفدي أباه لأجله، ثم يشبه تلك الخمرة بتحدّي العروس في لونها وأرج العنبر في رائحتها لو لم تكن من العنب، ثم يمزج تلك الخمرة بالكأس فتغدو شيئاً من أعجب العجب فهي كالنار في زجاجة يلهبها الماء عندما تمتزج. حقاً لقد أبدع الخالدي بذكر تلك الخمرة، وما ذاك إلا لولعه الشديد بها، فهذا الولع هو الذي دفع الخالدي إلى تفصيل ذكر الخمرة هنا.

وللخباز البلدي رأي في الخمرة إذ يقول في مقطوعة له:

ومُـدام كـست الكـأ س مـن النـور وشـاحا

ظهـرت في جـنح ليـلٍ فكـأن الفجـر لاحـا

لم يكـن وقـت صـباحٍ فحـسبناه صـباحا[2]

فالخباز البلدي يذكر الخمرة وشربها في جنح الليل ولكن النور الذي سطع من هذه المدامة كان متوهجاً حتى توهّم الشاعر بأنه فجر، ولعل تأثير الخمرة على شاعرنا الخباز البلدي هو الذي حفزه على رؤية النور الساطع من كأسه ونتيجة لانتشائه فقد حسب الليل صباحاً.

ولشاعرنا الوافد في القرن الرابع كشاجم مقطوعة يدعو فيها الساقي إلى تقديم الخمر إذ يقول:

يـا صـاحِ قُـم فأحينـا بـالراحِ أمـا تـرى طلائـعَ الـصباحِ

كالـدُهم قـد طُـرِّفنَ بالأوضـاحِ فعاطِنـا صـديقة الأرواحِ

---

(1) نفسه/ 111.

(2) شعر الخباز البلدي/ 30.

وأضحِك الأكوابَ بالأقداح ... عن ذهبٍ في نكهة التُفّاحِ
فقام يهتزُّ من المراح ... جذلان يفترّ عن الأقاحي[1]

لقد أجاد الوافد كشاجم في هذه المقطوعة لأنه جمع بين شرب الخمر ومناداة الساقي وحدد موعد شربها في الصبح فضلاً عن ذكر أدوات شرب هذه الخمرة وهي الأكواب والأقداح، إذ طلب الشاعر من الساعي أن يحييه بالخمرة بعد أن كدّ في طلبها، فهي صديقة الأرواح وتجعل النفس في حالة من السرور والابتهاج.

ولشدة تعلق كشاجم بالخمرة فهو يطلق عقال روحه لها بعد أن كدّت الحكمة روحه، فهو يؤنس روحه بعد التعب بالأوتار والأقداح إذ يقول:

أطلِقْ عقالَ الروح بالراحِ ... إني إليها جِدُّ مرتاحُ
قد كدّتْ الحكمة روحي فروّ ... حها بأوتارٍ وأقداحِ[2]

أمّا الببغاء الوافد إلى الموصل فقد ذكر الخمرة المستقلة، إذ عمل على تفعيل ذكر الخمر بقصيدة رائعة:

ومُدامٍ كأنها في حشا الدّ ... نّ صباحٌ مقارن لمساءِ
فهي نفسٌ لها من الطين جسمٌ ... لم تُمتّعْ فيه بطول البقاءِ
بُزلتْ والضحى عن الليل محجو ... ب فلاحتْ كالشمس في الظلماءِ
وتلاه الفجرُ المنيرُ فعفنا ... ه لأنّا عن نوره في غناءِ
ما استزدنا به ضياء على أيـ ... سر ما كان عندنا من ضياء
مازجت جوهر الزجاج فجاءت ... كشُعاعٍ ممازجٍ لهواءِ
فكأنا بين الكؤوس بدورٌ ... تتهادى كواكب الجوزاء
وكأنّ المدير في الحُلّة البيـ ... ضاء منها في حُلّةٍ صفراءِ[3]

---

(1) ديوان كشاجم/ 115. الأقاحي: جمع أقحوان؛ يفترّ: أي يضحك ضحكاً حسناً.

(2) نفسه/ 118.

(3) شعر الببغاء/ 298.

نلاحظ في هذه القصيدة التفصيل الدقيق مع ذكر الببغاء للخمرة، فالخمرة في الدنّ كأنها الصباح والمساء، فهي النفس في هذا الدنّ وكالشمس في الظلماء، وهي حينما تسكب في الكؤوس كأنها بدورٌ تلوح حول الجوزاء. كما نرى تضافر مفردات النور والضياء في هذه القصيدة الخمرية وفي غيرها من الموضوع نفسه لشعراء الموصل، فالنور يجلب الراحة للنفس ويعطي الحياة والشعراء كانوا يبغون من تناول الخمرة إلى الوصول للسعادة والسرور.

ولشاعرنا الوافد في القرن الرابع محمد بن عبدالرحمن الثرواني ذكر للخمرة المستقلة إذ يقول:

كـرُّ الـشراب علـى نـشوان مـصطبح ... قـد هَـبَّ يـشربها والـديك لم يـصح

والليـــل في عـــسكر جَـــمّ بوارقُـــه ... مـن النجـوم وضـوء الـصبح لم يـضح

والعـــيش لا عـــيش إلا أن تباكرهـــا ... صـهباء تقتـلُ هـمَّ الـنفس بـالفرح[1]

لقد استهوت الخمرة شاعرنا فعمل على بيان أثرها في الذي هبّ يشربها والديك لم يصح والليل ما يزال ظلامه يغلب على الأرض، إلا أن شاعرنا استهواه هذا الوقت فأخذ يبوح بمشاعره الفياضة تجاه الخمرة التي أسرت روحه وعقله.

وللأمير العقيلي مسلم بن قريش ذكر للخمرة المستقلة إذ يقول:

غنـــاءٌ ينفّـــر عـــني الحـــزن ... وشـــربي مـــا بـــين كـــوب ودَنّ

وإنـــي لأحقِـــرُ هـــذا الزمـــان ... ولاســـيما أهـــل هـــذا الـــزمن[2]

إن هموم الأمير العقيلي كثيرة، فلا بد من الترويح عنها بالغناء الذي يزيح عنه الحزن مع شرب الخمرة بين الأكواب والدنان لكي يكمل ترويحه عن نفسه، فهو في خصام دائم مع البشر من غير استثناء، ولاسيما من كان يعاصره في زمنه.

ولقد أورد الوافد في القرن الخامس المرتضى الشهرزوري خمرة مستقلةً ذكر فيها الساقي والقدح والخمرة الحمراء المعتقة التي لو قدمت في الليل لعاد صباحاً إذ يقول:

يـــا نـــديمي قـــرِّبِ القَـــدَحا ... إنّ سُـــكرَ القـــوم قـــد طفحـــا

(1) الديارات/ 232.

(2) خريدة القصر (الشام) 2/ 265.

إســقنيها مــن معادنهــا ودع العُــذّال والنّــصحا
قهــوةً حمــرا مشعــشعةً رقــصت في كأســها فرحــا
لم تُــدنّسْ بــالمزاجِ ولــو بُزلــت في الليــل عــاد ضُــحى
والــذي كانــت تــراوده نفــسهُ بالــشُّحِّ قــد سمحــا
كــان مــستوراً فحــين دنــا كأســها في كفّــهِ افتــضحا[1]

فالشهرزوري يدعو نديمه إلى تقريب القدم منه وأن يسقيه الخمر من أنفس معادنها ولا يبالي بقول العذال والناصحين له، فهذه الخمرة تجعل من الشحيح كريماً نظراً لما تتركه فيه من نشوة كبيرة، ونرى انسيابية الأسلوب تستدعي نشوة الذهن من قبل شاعرنا نتيجة تأثره بهذه الخمرة.

وفي موضع آخر ذكر فيه المرتضى الشهرزوري شرب الخمرة المستقلة الذي دعا فيه إلى شربها وقت رقة النسيم وغياب الرقيب إذ يقول:

إشــرب فقــد رقّ النــسيمُ وانعــمْ فقــد راق النعــيمُ
وانظــر فقــد غَفَــل الرقيــبُ ونــام وانتبــه النــديم[2]

وهكذا نرى أن شعراء الموصل في القرن الرابع والخامس قد أجادوا في ذكر الخمرة المستقلة وما يتعلق بها من دنان وأقداح وسقاة وأوقات شربها، ولاحظنا أن الوقت المفضل لدى شعراء الموصل في شرب الخمر كان في الصباح الباكر فضلاً عن شربها بالليل وقد لاحظنا التفصيل والمبالغة في ذكر الخمر. وما ذاك إلا للإشادة بلذتها والترنم بمعاقرتها.

وقد شكلت الخمريات غير المستقلة في شعر الموصل في القرن الرابع والخامس حيزاً واسعاً، فلقد جاءت مقترنة ببعض الأغراض كما رأينا في مجمل حديثنا عن الوصف والغزل، إذ اقترنت الخمرة ببعض معالم الوصف والغزل بالمذكر، وقد ارتأينا أن نورد تلك الخمريات

(1) خريدة القصر (الشام) 2/ 320.
(2) نفسه 2/ 320.

المقترنة ببعض معالم الوصف والغزل بالمذكر كلّ حسب موقعها من الغرض لكي تظهر الصورة واضحة عن ذاك الغرض سواء في الوصف أو الغزل.

أمّا الخمريات غير المستقلة في هذا الموضع فقد اقترنت بالأمكنة ولاسيما الأديرة، كما اقترنت بجانب من شعر الأخوانيات ولاسيما شعر الهدية والدعوة. فأما اقتران الخمرة بالأديرة فهو قديم ولكن اشتهر أكثر ما اشتهر في العصر العباسي، وذلك لتبدل ظروف الحياة بأكثر أشكالها فلقد كانت هذه الأديرة تعجّ بمجالس الشراب، وقد كانت منتشرة في الشام والعراق والحيرة، وقد اشتهرت الأديرة بحدائقها الغنّاء الواسعة ومواقعها الممتازة التي تقترب من الأنهار دائماً، وأغلب الظن أنها كانت تشتمل على دور للضيافة واللهو والسمر، كما عرف رهبانها بخبرتهم الواسعة في صناعة الخمور[1].

فهذه الأديرة كانت منتشرة في الموصل ونواحيها، إذ اشتهرت الموصل بأنها مدينة سكنها النصارى منذ زمن طويل، وما زالت حتى اليوم تزخر بالآثار المسيحية[2].

ولقد اشتهرت هذه الأديرة أكثر ما اشتهرت بخمورها إذ كان يتردد عليها المعاقرون لكي ينالوا المتعة والراحة، لأنها كانت تقام في أجمل المواقع وأحسنها[3]، ولقد خاض في هذه الأديرة الشعراء وصوروا الجانب اللاهي من حياتهم، فوصفوا مجالس الشراب، وما كان يقدم من أنواع الخمور[4].

وعموماً في مجمل حديثنا عن شعر الموصل في هذا الموضع فقد رصدنا اقتران الخمرة بالأديرة في عدد من المقطوعات، ولاسيما عند الخالديين والخباز البلدي، فهذا أبو بكر محمد الخالدي يقول في دير الزعفران:

وزعفرانيةٍ في اللون والطيبِ　　　طيّبةِ الخمر دكناءِ الجلابيب

ثوت بحانة ((عمر الزعفران)) على　　　مرٌ الهواجر فيه والأهاضيب

(1) ينظر: اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري/ 251 وما بعدها.

(2) ينظر: الدولة الحمدانية في الموصل وحلب/ 354.

(3) ينظر: تطور الخمريات في الشعر العربي/ 184.

(4) ينظر: حياة الشعر في الكوفة، يوسف خليف/ 602.

ومـــا الغطارفـــة الـــشبّان إن شـــربوا خمـــراً بـــأبلج مـــن رهبانـــهِ الـــشيبِ[1]

فالخالدي يشبه لون الخمرة بلون الزعفران المائل إلى الصفرة مع قليل من الاحمرار، فهذه الخمرة شربها الشاعر بهذا الدير بشدة الحر وبشدة البرد على أيدي الغطارفة الشبّان الذين شربوا الخمر مع الرهبان الشيب.

ولأبي بكر في دير أبي يوسف شعر خمري إذ يقول:

بـــدير أبـــي يوســـف خمـــرةً تزيـــد علـــى لهـــبِ البـــارقِ

ونرجِـــسُهُ كنـــسيم الحبيــــ ب عنـــد محـــبٌ لـــه وامِـــقِ[2]

فالشاعر يعبّر عن خلجات نفسه تجاه هذه الخمرة التي تزيد على لهبه المصحوب ببرق أخّاذ، ويشبه نرجسه بنسيم الحبيب الذي أوغل في الحب.

وله أيضاً في الدير الأعلى شعري خمري يقول:

فتكـــتَ فـــلا تأخُـــذَنْ مـــن فتـــكْ بمـــا أخـــذ الجهـــل أو مـــا تـــركْ

أدِرهـــا الـــست تـــرى الـــدير في بـــدائعَ مـــن حُلـــلٍ لم تُحَـــك

وبـــين البكـــور وبـــين الغـــروب وبـــين الريـــاض وبـــين الـــبرك

غنـــاءٌ تُـــشدُّ إليـــه الرِّحـــالُ بلحـــنٍ تُحـــلُّ عليـــه التِّكـــك[3]

فالشاعر يعجب لحلل الدير الجميلة في كل مواضعه بين الرياض وبين البرك وفي أوقات الصباح الباكر وفي الغروب، فهو يجلب الخمرة إلى نفسه ويقرّبها وخصوصاً عندما يعلو صوت الغناء ذو اللحن الجميل الذي يترك فيه الشاعر حياءه.

وهذا أخوه أبو عثمان الخالدي له قصيدة جميلة يذكر فيها (دير سعيد) ويقرنه بالخمرة إذ يقول:

يـــا حـــسنَ ديـــر سـعيد إذا حللـــتُ بـــه والأرض والـــرّوض في وشـــي وديبـــاج

---

(1) ديوان الخالديين/ 21. أبلج: الذي شرق وجهه؛ الهاجرة: شدة الحر؛ الأهاضيب: المطر الخفيف.

(2) ديوان الخالديين/ 73. الوامق: المحب في غلو.

(3) نفسه/ 77.

والخمـر تُجلـى علـى خُطّابهـا فـترى عـرائس الكـرم قـد زفّـت لأزواج[1]

فلدير سعيد حلل جميلة والأرض والروض فيه في وشي وديباج، وهذا الدير مجلب لشراب الخمرة. وقد شبه الخالدي طلاب خمرة هذا الدير بأنهم أزواج زفت لعرائس كرمهم.

أما شاعرنا الخباز البلدي فله مقطوعة خمرية في دير الشياطين يذكر فيها الرهبان الذين سقوه الخمر الصافية إذ يقول:

رهبـان ديـر سـقوني الخمـر صـافية مثـل الـشياطين في ديـر الـشياطين

مـشوا إلى الـراح مـشي الـرخ وانـصرفوا والـراح تمـشي بهـم مـشي الفـرازين[2]

فالخباز اتهم رهبان دير الشياطين بأنهم أغروه بشرب الخمرة مثل الشياطين عندما تغوي البشر، فرواد هذا الدير مشوا إليه أصحاء ثابتي العقل ومشوا عنه بعد شربهم الخمرة وهي تخمر عقولهم مشي التائهين.

وللثرواني الوافد في القرن الرابع شعرٌ خمري بالدير الأعلى إذ يقول:

اسـقني الـراح صـباحاً قهـوةً صـهباء راحـا

واصـطبح في الـدير الأعلـى في الـشعانين اصـطباحا

إن مـن لم يـصطحبها اليـوم، لم يلـق نجاحـا

ثـمّ قلـدني مـن الزيـتـون والخـوص وشـاحا[3]

فشاعرنا يفضّل شرب الخمرة بالدير الأعلى في وقت الصبيحة وفي يوم عيد الشعانين الذي تقيمه النصارى في هذا الدير، فهو ينصح بشربها في هذا اليوم وفي وقت الصبيحة لما لها من نكهة تملأ القلب سروراً وابتهاجاً، ثم طلب الشاعر أن يقتدي بالنصارى في عيدهم وهم يتقلدون أوراق الزيتون كوشاح في رقابهم.

---

(1) نفسه/ 115.

(2) شعر الخباز البلدي/ 36. الرخ والفرازين: من أدوات الشطرنج تدل الأولى على الاستقامة والثانية على البطء.

(3) الديارات/ 231. الشعانين: عيد من أعياد النصارى.

ومهما يكن من أمر فإن خمريات الموصل قد اقترنت بالأديرة، وأنها جاءت معبرة عما كان يحدث في تلك الأديرة من مجالس للشرب يقبل إليها الناس في تلك الفترة.

وكما اقترنت خمريات الموصل بالأديرة كذلك اقترنت بجانب من جوانب الأخوانيات في شعر الدعوة والهدية، فلقد تضمن شعر الموصل خمريات دعا فيها الشعراء بعضهم البعض أو دعوهم، وقدم الشعراء الخمر هدية لبعضهم البعض، فلقد كان الشعراء في مجالس الشرب يتناولون الطرف ويتناشدون الشعر ويستمعون إلى الموسيقى، ويدعو بعضهم البعض إلى الخمر المعتقة[1]، وقد رصدنا بعض المقطوعات في شعر الموصل، إذ نرى السري يدعو صديقاً له على خمرٍ وقد التهبت نارهم من منظر هذه الخمرة فأصبحت تغنيهم عن أي منظر إذ يقول:

يومُ رذاذٍ ممسَّكُ الحُجُبِ	يضحكُ فيه السرورُ من كثبِ
ومجلسٌ أسبلت ستائرُهُ	على شموسِ البهاء والحَسبِ
وقد جرت خيلُ راحنا خبباً	في جريها أو هَمَمْنَ بالخببِ
والتهبت نارُنا فمنظرها	يغنيك عن كلِّ منظرٍ عجبِ
طافت بها الكأسُ وهي مُترَعةٌ	مبيَّضةُ العارضين بالحببِ
فصِر إلى المجلس الذي ابتسمت	فيه رياضُ الجمالِ والأدبِ[2]

ونرى أن دعوة السري لصديقه كانت في يوم برد إلا أن نارهم تجاه الخمرة كانت مستعرة، الأمر الذي أنساهم ذلك البرد لأن نشوة الخمر كانت أقوى تأثيراً من البرد، فجعل الشاعر الخمرة تجري كجري الخيل إليهم لأنهم طُلابها ورُوادها.

ولأبي عثمان الخالدي دعوة خمرٍ يدعو فيها صديقاً له في يوم شك إذ يقول:

هو يوم شكٍ يا علـ	ـيُّ وشرُّه مُذ كان يُحْذرْ
والجوّ حُلَّتُه ممسَّـ	ـكةٌ ومطرفه معنبرْ

(1) ينظر: فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين/ 253.

(2) ديوان السري الرفاء 1/ 365-366. الخبب: السرعة.

....

ومُدامـــــــة صــــــــــفراء أد رك عمرهـــا (كـــسرى) و(قيـــصرْ)

وحــــديثنا مـــا قـــد علمـــ ت وشِـــعرُنا مـــا أنـــت أبـــصرْ

فانـــشط لنـــا لحتـــثّ مـــن كاســـاتنا مـــا كـــان أكـــبرْ[1]

فالخالدي دعا صديقه في يوم شك – أي قبل رمضان بيوم – هو حاذر منه ولكنه أراد أن يشرب الخمر المعتقة التي ناهز عمرها عمر كسرى وقيصر، والجوّ بأبهى حالة كمسك وعنبر، والحديث دائر في أنواع الحكايات المؤنسة، فدعاه إلى عدم إضاعة هذه الفرصة الثمينة التي تخفي وراءها أيضاً مفاجآت أخرى سعيدة.

أما الوافد في القرن الرابع كشاجم فقد رصدنا له مقطوعة جميلة وهو يدعو صديقاً له كان فيما مضى من عهدٍ ملازماً لصداقته ولكنه تخلى عن هذه الصداقة، فأراد الشاعر أن يدعوه إلى مجلس خمر فأبى الصديق ذلك إذ يقول:

بـــأبي أنـــت تباغـــضـ ت ومـــا كنـــت بغيـــضا

جـــاءني منـــك جـــوابٌ كـــان للعهـــد نقيـــضا

أنـــت لم تمـــرض ولكـــن أحـــسب الـــودَّ مريـــضا

....

فلقـــد فاتـــك لهـــوٌ لـــست منـــه مستعيـــضا

ومـــدام شـــاكلت في الكـــا س ياقوتـــاً رضيـــضا[2]

إن تأثير الشخص المدعو على شاعرنا الوافد كشاجم تطلب منه أن يدعوه إلى مجلس خمر لعله يرضى، فذكر شاعرنا خصال ذاك الشخص الذي كان فيما مضى محبوباً فجاءه منه جواب غريب اللهجة نقيضاً لما يعرفه عنه في ادعاء المرض والضعف، وذكر الشاعر للذي

(1) ديوان الخالديين/ 132-133.

(2) ديوان كشاجم/ 298. الرضيض: المجروش.

رفض دعوته أنه فاته أنس ولهو لا يقدر على تعويضه، وخاصة الخمرة التي شابهت في الكأس ياقوتاً مجروشاً.

وقد سار شعر الهدية في خمريات الموصل في القرن الرابع والخامس، والغالب على شعر استهداء الخمر أن الشعراء كانوا يستبيحون هذا الأسلوب عندما تفرغ دنانهم وتجف بواطيهم فيلجأون لأبواب الأصدقاء يستهدونهم بعض الخمر، فيصوغون طلبهم في قالب من الشعر الرقيق معتذرين بشدة البرد أو نزول ندماء مفاجئين عندهم، ومن ذلك ما قاله الخالدي أبو بكر:

وليس لي قهوةٌ أطفي بجمرتها ... عن مُهجتي شِرَّةَ الماءِ الذي بردا

فامنن بدستيجة المشروب يومك ذا ... فقد عزمت على شرب الدواء غدا[1]

فالخالدي أراد أن يشرب الدواء وأراد قبل شرب الدواء شرب الخمر ولكن لم يكن يملكها فطلبها من صديق له، وخصوصاً بعد أن برد الماء الذي أعدّه لهذه الخمرة فطلب من صديقه أن يهديه ولو آنية صغيرة (دستيجة) ليسد بها ظمأه وحاجته للخمرة.

وهذا الخباز البلدي يعمل على إهداء النبيذ إلى بعض العمال إذ يقول:

أستاذنا والذي نؤمله ... للدهر من كل ما يحاذرُهُ

هذا نبيذ رأيته حسناً ... مستعذباً يرتضيه خابرُهُ

وإن عذري في فرط قلته ... باطنه واضح وظاهره

إذ كان هذا الذي بعثتُ به ... أول ما عندنا وآخره[2]

فالشاعر هنا استحب نبيذاً رآه حسناً مستعذباً فأراد إهداءه على فرط قلته إلى من أحب وأحسن، إذ جعل الخباز من الخمرة أستاذاً له وهي أمله على الدهر ونوائبه، فإذا أصيب بهم أو غم التجأ إليها، ومع ذلك فقد أهدى هذه الخمرة الغالية على نفسه إلى من أحبّ من العمال.

---

(1) ديوان الخالديين/ 45. الشِرّة: الرغبة الشديدة؛ دستيجة: الآنية الصغيرة.

(2) شعر الخباز البلدي/ 33.

وفي موضع آخر من شعر الهدية الخمرية نرى كشاجم الوافد في القرن الرابع يطلب من أحد الأصدقاء إهداء الخمر له لأنها أعوزتهُ في صبيحته ولو بيعاً أو وزناً إذ يقول:

يـا مـن أناملُـه كالعـارض الـساري ... وفعلُـه أبـداً عـارٍ مـن العـارِ

أمـا تـرى الـثلجَ قـد خاطـت أناملـه ... ثوبـاً يُـزَرُّ علـى الـدنيا بـأزرارِ

نـار ولكنّهـا ليـست بمبديـةٍ ... نـوراً ومـاءٌ ولكـن لـيس بالجـاري

والـراح قـد أعوزتنـا في صـبيحتنا ... بيعـاً ولـو وزن دينـارٍ بـدينارِ

فجـدْ بمـا شـئت مـن راح تكـون لنـا ... نـاراً فإنـا بـلا راحٍ ولا نـارِ[1]

فشاعرنا الوافد كشاجم يطلب من صديقه الذي وصف أنامله بالعارض الساري وفعله أبداً عار من العار بأن يجود له بشيء من الخمر بعد أن جلب الماء المثلج الذي يمازج الخمر فتصبح كالنار بلا نور. ونرى مدى شدّة شغف الشاعر في طلب الخمرة التي جعل منها نوراً وناراً.

---

(1) ديوان كشاجم/ 230.

المبحث الثالث

المديح – الهجاء – الرثاء – الفخر

كما ازدهر موضوع الوصف وموضوع الغزل والخمريات لدى شعراء الموصل في القرن الرابع والخامس للهجرة، كذلك نرى ازدهار موضوعات المديح والهجاء والرثاء والفخر لشعراء الموصل للحقبة المذكورة. وارتأينا في هذا المبحث أن ندمج هذه الموضوعات مع بعضها لأنها قريبة في محتواها وتكاد تتفق في مقاصدها ومراميها، وأيضاً لكي نعطي الصورة كاملة عن مدى التطور في هذه الفنون لشعر الموصل إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة.

- المديح

المديح موضوع شاع وانتشر في شتى آداب الأمم وكان له منزلة سامية بين فنون تلك الآداب، ولا نجد أمة قديماً أو حديثاً إلا وعرفت موضوع المديح، لأنه في فطرة الإنسان، وهو إحساس الكبرياء الذي هو عمود الإنسانية فيه[1]. والمديح موضوع من موضوعات الشعر العربي أثرى السجل الشعري للعرب ورسم جوانباً من الحياة التاريخية للملوك والخلفاء والأمراء والقواد وغيرهم، فالمديح مهم في التراث الشعري لأنه في صدقه وكذبه يذكر ما لم يذكره التاريخ[2].

والحقيقة أن المديح هو تمجيد للمثل العليا التي يعتز بها المجتمع[3]. فالمديح إذن تعداد لجميل المزايا، ووصف للشمائل الكريمة والتقدير العظيم الذي يكنه الشاعر لمن توافرت فيهم تلك المزايا وعرفوا بها[4].

---

(1) ينظر: تاريخ آداب اللغة العربية، مصطفى صادق الرافعي 3/ 94.

(2) ينظر: المديح، سامي الدهان/ 5.

(3) ينظر: تاريخ الشعر العربي، محمد الكفراوي 1/ 268.

(4) ينظر: فن المديح وتطوره في الشعر العربي، أحمد أبو حاقة/ 5.

هذه هي ملامح المديح والصفات التي يتحلى بها الممدوح ظلت سائرة في شعرنا العربي منذ عصر ما قبل الإسلام إلى العصر العباسي ولكن مع اختلاف في طريقة الأداء الموضوعي لهذه الصفات إذ دعت حاجة الناس في كل عصر إلى تباين في إطلاق المديح.

ففي بيئة كبيئة الصحراء العربية في عصر ما قبل الإسلام وما كان من ضنك العيش، وقلة الماء والغذاء والغزو والسلب والنهب برزت الحاجة إلى تمجيد صفات البطولة والشجاعة والوفاء والكرم، إذ استدعى هذا الأمر أن يهب الشعراء لمدح من يتصف بصفة من هذه الصفات إمّا صدقاً من غير مبالغة أو من أجل التكسب، ولم يكن التكسب في شعر المديح ديدن عصر ما قبل الإسلام إلى أن أصاب المجتمع تطوراً ملحوظاً في علاقة الفرد بالآخرين في داخل قبيلته وفي خارجها، فالروح القبلية كانت في مرحلة ما هي الطاغية والتصرف الجماعي أبرز من التصرف الفردي، كان المديح بعيداً عن التكسب ولكن مع الزمن تطورت الحياة، وكان الشعور القبلي يضعف بفعل التحضّر، ومن هنا سمح للشاعر أن يتحدث بأسمه الخاص ويتكسب بشعره من غير أن ينسى قبيلته[1]، فكانت مدحة القبيلة قويمة وسيرة زكية وصوتاً قوياً يحفز إلى الدفاع عن حمى القبيلة ونضال أعدائها[2].

ولما أشرق الإسلام بنوره وأضاء الجزيرة العربية وعمّت الصفات الحميدة والمثل العليا، أضحى شعر المديح يصف الممدوح بالهدى والتقى واتّباع تعاليم الدين الإسلامي، فضلاً عن الخلال القويمة التي وجدت من خلق رفيع وبطولة وشجاعة وكرم ووفاء ونجدة، وبدأ الشعراء يمتدحون رسول الله (ﷺ) وأصحابه رضوان الله عليهم، فهم رجال الحق واتباع الرسالة وجند الله[3]، ذلك أن القبيلة في الإسلام قد ذابت بالنظام الاجتماعي والسياسي والديني، ولم يعد وجود الفرد رهناً بوجود قبيلته أو وقفاً عليها كما كان في عصر ما قبل الإسلام، فلقد تغير هذا المفهوم ليشمل اتساع الروابط التي تشدّ الإنسان إلى أخيه الإنسان، فالأخوة لم تعد تقتصر على أبناء القبيلة بل تجاوزتهم إلى كل من يدين بالإسلام مهما يكن موطنه ولونه وجنسه[4]، وعموماً كان مديح الشاعر الإسلامي يتفق في رسم صورة للإنسان المسلم مع تعاليم الدين الجديد، ولم يحدث تكسب بالمدح كما حدث لشعراء ما قبل الإسلام.

---

(1) ينظر: فن المديح وتطوره في الشعر العربي/ 52 وما بعدها.

(2) ينظر: فصول في الشعر العربي ونقده، شوقي ضيف/ 13.

(3) ينظر: التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف/ 17.

(4) ينظر: فن المديح وتطوره في الشعر العربي/ 110.

ولمّا حلّ العصر الأموي، وانقسم الناس إلى أحزابٍ وشيعٍ[1] خاض المديح مجالات أخرى عما كان في عصر الرسول (ﷺ)، إذ كان الشعراء في العصر الأموي يرسمون بمديحهم المثل الأعلى للخليفة، ويمدحون الولاة وقادة الجيوش، وقد وثق لنا شعر المديح سجلاً تاريخياً للوقائع والحروب ومنح أولئك القادة ما يستحقونه من التقدير، ولم يبخل خلفاء بني أمية على من مدحهم بنوال يملأ جيوبهم[2]، وهكذا نرى أن العصر الأموي كان كعصر ما قبل الإسلام في المديح أشاد بكرم الخلفاء، وسعى بعض الشعراء إلى المال والتكسب بشعرهم.

وفي العصر العباسي سار المديح على خطى العصر الأموي في تمجيد الخليفة وسمو منزلته وجوده وكرمه وشجاعته ومدح الجوانب الجسمية لذلك الخليفة، كحسن الوجه وكمال الجسم، وبهاء المنظر، ورجاحة العقل، بجانب تلك الصفات التي كان يتحلى بها الخليفة في شجاعته وذوده عن الحمى وتوفير الأمن والراحة للشعب. وقد ساق شعراء المديح في العصر العباسي إلى هذا الأمر ذلك التطور الجديد الذي طرأ على المحيط العباسي، وفي الوقت نفسه لم يغب عن بال الخليفة في إغداق الأموال لأولئك الشعراء لكي ينطبع اسمه ورسمه في عقول الرعيّة وبأنه الساهر على راحتهم، والعادل في معاملاتهم المدافع عن حماهم[3].

وفي الحقيقة استمر هذا التكسب طيلة العصر العباسي حتى في فترة الانحطاط السياسي والفوضى وتمزق كيان الدولة، إذ أصبح الشعراء يتنقلون من والٍ إلى والٍ، إذ يجدون أمامهم سبلاً للعيش بشعرهم، وقد زاد من هذه الحركة الأمراء الذين أوجدتهم الظروف السياسية الذين كانوا يحرصون على تكريم الشعراء، ويتنافسون في ذلك، فيجعلون من بلاطاتهم ندوات أدبية وفكرية.

أمّا عن حال المديح لدى شعراء الموصل في القرن الرابع والخامس للهجرة والذي تمثل في الدولة الحمدانية والعقيلية، وقد تبين لنا أن شعر المديح في ظل هاتين الدولتين كان زاخراً في الدولة الحمدانية وضئيلاً في الدولة العقيلية، وعموماً فقد سار شعر المديح في القرن

(1) ينظر في هذا الشأن: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري/ 379 وما بعدها.
(2) ينظر: التطور والتجديد في الشعر الأموي/ 141.
(3) ينظر: المديح / 30.

الرابع والخامس للهجرة لدى شعراء الموصل باتجاهين اثنين: مديح الأمراء، ومديح آل البيت الأطهار صلوات الله عليهم.

فمن خلال تحرّينا في شعراء الموصل في القرن الرابع والخامس لم نجد سوى ثلاثة شعراء أوردوا شعر المديح في الأمراء والقادة وهم السري الرفاء والببغاء والخالديان، أما القرن الخامس فلم نجد أصلاً مديحاً لأمراء بني عقيل من قبل شعراء الموصل موضوع دراستنا، إلا لدى شاعرين هما علي بن دبيس النحوي وأبن الزمكرم الموصلي، وهذا يدل على أن شعر المديح بدأ يضعف شيئاً بعد شيء، وما ذاك إلا لقلّة الشعراء الكبار الذين ينظمون الشعر فيه واتساع رقعة الخلافات السياسية مما حدا بالشعراء إلى عدم قول الشعر في الأمراء الذين اهتز عرشهم وضعف سلطانهم وقل عطاؤهم. وعموماً لابدّ لنا أن نتبين ملامح ذلك المديح في الأمراء على قلته عند شعراء الموصل. فهذا السري الرفاء يمدح ناصر الدولة[1] في قصيدة جميلة استهلها بمقدمة غزلية رقيقة زاخرة بالمعاني والأحاسيس إذ يقول:

عـذَرَ العـذُولُ فعـاد فيـك مـساعدا   وغـدا لمـا يهـوى المـشُوقُ مُعاهِـدا

لَمـا رأى للـبين وجـداً طارِفـاً   منـه وللـهجران وجـداً تالِـدا

وهـوىً تلـذذ في محـاجر مُغـرم   دمعـاً يكـونُ علـى التّلـذُّذِ شـاهدا[2]

فالسري يجعل العذول فيما لم تعهده مساعداً لـه ومعيناً إشارة منـه إلى أن الوجـد قـد زاد إذ جعـل الكل يرثون لحاله حتى العذول الذي رقّ قلبه لشدة ما ألم بالشاعر فأعانه على ما به من وجد وهوى.

ونمضي مع شاعرنا السري في مدح ناصر الدولة ونرى بعد هذه المقدمة الغزلية الرقيقة يعرج إلى ممدوحه فيصفه بصفات المجد والكرم ويشبهه بالربيع إذ يقول:

لحظـتْ ربيـعَ ربيعـهِ آمالُنـا   فغـدتْ ركائبُنـا إليـهِ قواصِـدا

يحمِلـنَ للحـسنِ بـن عبـدالله في   حـرُّ المـديح مـآثراً ومحامـدا

---

(1) ناصر الدولة هو أبو محمد الحسن بن عبدالله بن حمدان أخو سيف الدولة، كان من كبار قواد الدولة العباسية في القرن الرابع، اصبح أميراً على الموصل من قبل الخليفة المكتفي بالله لقاء مبلغ من المال يدفعه سنوياً للخليفة، توفي سنة 356هـ. ينظر: الكامل في التاريخ 8/ 446؛ موسوعة أعلام الموصل 1/ 204.

(2) ديوان السري الرفاء 2/ 95.

....

قـلْ للأمـيرِ أبـي مُحمـدِ الـذي أضـحى لـه المجـدُ المؤمّـلُ حامـدا

ملِـكٌ إذا مـا كـان بـادئ نعمـةٍ ألفيتَـهُ عجـلاً إليهـا عائـدا

متفـردٌ عـن رأيـه بعـزائمٍ لـو أنهـنّ طلعـنَ كُـنّ فراقـدا

وخلائـقٍ كـالروضِ في رأدِ الـضحى تُـدني إليـه أقاصـياً وأباعـدا

يستنـصرون علـى الزمـان إذا اغتـدى مـن لا يـزال علـى الزمـان مـساعدا

....

يغْـشَونَ مـن شـرق الـبلاد وغربهـا بالموصـل الزهـراء أروعَ ماجـدا

خـشعت لـه إذ بـان عنهـا صـادِراً وتبـسمت لمـا أتاهـا واردا

أجـرت يـداه بهـا النـدى فكأنمـا أجـرى بـساحتِها الفـراتَ الرائـدا

خُلُـقٌ يَـسُرُّ النـاظرين ومنطِـقٌ أبـداً يفيـدُ الـسامعين فوائـدا[1]

فالسري يحاول أن يعطي قدراً أكبر للمفردات ذات الوقع الأكبر في النفس والأسلوب المتين لكي يعمل على إرضاء الممدوح ونيل مراده، فهذا الشعر لا يخلو أبداً من تكسب أراد به الشاعر نيل عطايا الأمير، ولم يكن ناصر الدولة بمنأىً عن قيمة الشعر وسرعة انتشاره فلوّح لأرباب صناعته ببريق المال ودنانير الصلات التي كان يغدقها على من مدحه من الشعراء، لذلك عمد شاعر الموصل السري الرفاء على نيل رضا الأمير ناصر الدولة وأولاده وقواده في أكثر من موضع شعري ضمن هذا المجال إذ نراه يمدح الأمير أبا تغلب[2] بن ناصر الدولة إذ يقول:

---

(1) نفسه 2/95-96.

(2) الأمير أبو تغلب الغضنفر بن ناصر الدولة الأبن الأكبر لناصر الدولة، تولى الموصل سنة 356 هـ؛ ينظر: الكامل 8/ 579؛ موسوعة أعلام الموصل 2/ 9.

حسبُ الأميرِ سماحٌ وطَّد الحسبا ... ورُتبةٌ في المعالي فاتتِ الرُتبا

أعطى فقال العفاةُ النازلون به ... أنائلاً أنشأتْ كفَّاه أم سُحُبا

أغرُّ لا يتحامى قِرنُه أبداً ... حتى يردُّ غِرار السيف مختضبا

كالليثِ لا يسلبُ الأعداءَ بزّهم ... في الرَّوعِ لكن يرى أرواحَهم سَلَبا

لا يعرف الغدر ما انضمتْ جوانِحُهُ ... على الوفاء ولا يُبقي إذا وثبا

أسدٌ إذا حاولتْ أرضَ العدا حملت ... على الكواهل غاباً للقنا أشِبَا

يا أسمحَ الناسِ نفساً حرَّةً ويداً ... وأكرمَ الناسِ أماً برةً وأبا

إذا القصور إلى أربابها انتسبت ... أضحى إلى القمة العلياء منتسبا[1]

لقد سلك السري هنا مدحه للأمير أبي الغضنفر بشكل مباشر ومن غير مقدمة وهي عادة اعتادها شعراء القرن الرابع، إذ يعمل الشاعر على مدح نسب الأمير وحسبه واصفاً إياهُ بالمرتبة العليا التي فاقت الرتب، ثم يعرج إلى مدح نوال الأمير الذي شبهه بالسّحُب، فهو لا يخلو من تكسب ثم يعطي الشاعر أدق العبارات التي تجعل من الأمير قائداً باسلاً شجاعاً ضرغاماً في مواجهة الأعداء والنيل منهم والدفاع عن حِمى الأرض.

ونرى للسري قصائد سارت على نهج هذه القصيدة في مدح أبي المرجّى جابر أحد أبناء ناصر الدولة[2] وقد أصيب بداء الرمد في عينيه إذ يقول:

شيمُ الأميرِ وفت لنا بعِداتِها ... فجرت سحائبُ جودها لعُفاتها

لا تعدمُ العلياء منه شمائلاً ... حسناتُ هذا الدهرِ من حسناتِها

نفديه إن كنا الفداءَ لنفسه ... من حادثِ الأيام أو نكباتها

(1) ديوان السري الرفاء 1/ 360-361. بزّهم: سلاحهم؛ أشبا: أي رفع طرفه.

(2) أبو المرجّى جابر بن ناصر الدولة صاحب الموصل، وقد امتدحه السري لرمد أصاب عينيه؛ ينظر: ديوان السري الرفاء 2/ 11.

شكت العلا لما شكته جفونه … فشكاتهُ مقرونةٌ بشكاتِها
قد قلتُ للأعداء مهلاً إنها … نوبٌ تجلّى الصبحُ من ظلماتها
قالوا اشتكى رمداً حمى أجفانه … سِنَةَ الرُّقادِ وغضٌّ من لحظاتها
فأجبتهم لم ترمدِ العين التي … تحمرُّ بأساً يومَ حربٍ عُداتِها
لكن رأته محارباً أمواله … بنواله فجرت على عاداتها[1]

هذه القصيدة المدحية عمد فيها الشاعر إلى التكسب من خلال مدح الأمير أبي المرجّى جابر لكي ينال عطاياه، فالسري يحاول أن يعطي ملامح مميزة للأمير فيستخرج تلك الصفات المدحية للأمير من موقف رمدت فيه عين الأمير ولكن هذا الرمد حوّله السري إلى واقع حي عبر به عن الأسباب التي رمدت عينه وأدخلها في بابَ الشجاعة والبسالة، فأخذ يرفد الصفات الحسنة للأمير سواءً في الحرب أم السلم.

وللسري قصائد مدحٍ أخرى في قوّاد ناصر الدولة ومنهم أبو الفوارس – سلامة بن فهد–

تُعنّفُني إن أطلتُ النحيبا … وأسبلتُ للبين دمعاً سكوبا
وأدنى المحبّينَ من نحبه … مُحِبٌّ بكى يوم بينٍ حبيبا
دعا دمعَهُ ودعت دمعها … فبلّلَ منها ومنهُ الجيوبا

....

كأنّي في هبْوتَيْه ابنُ فهدٍ … إذا اليومُ أصبح يوماً عصيبا
فتىً يَستقِلُّ جزيلَ الثوابِ … سماحاً لمن جاءَهُ مستثيبا
ويُربي على سَنَنِ المكرمات … فيظهرُ فيهنّ مجداً غريبا

....

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 11. السِنة: النعاس.

كريمٌ إذا خاب راجي النّدى حتنا مكارمُهُ أن تخيبا

بعيدٌ إذا رُمتَ إدراكَهُ وإن كان في الجود سهلاً قريبا[1]

فالسري يستهل قصيدته لأبي الفوارس بمقدمة نسيبيّة خالصة المشاعر، ومعبّرة عن نفس جيّاشة واقعة في حظائن الغرام العميق الذي يسكب الدمع باستمرار، ثم يدخل إلى موضوع المدح بعد هذه المقدمة، فيصف ابن فهد بالسماحة والكرم، فهو الكريم الذي لا يخيب لمن سأله مكارمه. ونرى مدى مقدار ترابط الجمل وخاصة في الأبيات الأخيرة التي تجعل من الممدوح جواداً كريماً، فالقصيدة مائلة للتكسب في أكثر أبياتها، وما تلك المقدمة النسيّبية الجيّاشة إلا غرض لهذا التكسب واستمالة الممدوح.

ولكن هل كل القصائد في الأمراء والقوّاد جاءت لغرض التكسب وهل خلا شعر المديح من الصدق، في الحقيقة لم يخلُ شعر المديح من الصدق، ولنا في قصيدة للسري الرفاء في ناصر الدولة شاهد على ذلك إذ يقول:

سِرْ سرّك اللهُ فيما أنت منتظرٌ فقد جرى بالذي تهوى لك القدرُ

وأظفرتك بما أمّلتَ أربعةٌ النصرُ والفتحُ والإقبالُ والظَّفَرُ

لم يغدُ نجمكَ في أعلى مطالعه حتى غدت أنجمُ الأعداء تنتثِرُ

....

وكيف يبعُدُ أمرٌ أنت طالبه والله يطلبه والبدو والحضر

يا ناصر الدولة استعجل إجابتها فقد دعتك وما في صفوها كدر

فما انتِظارك والآفاقُ ناظرةٌ إليك والحضرةُ الغراءُ تنتظر

باب السعادةِ مفتوحٌ لداخله وأنت دِخْلُهُ والسادةُ الغُرَرُ

فالمُلك مبتسمٌ والأمر منتظمٌ والدهرُ من دولة الأوغاد يعتذرُ

---

(1) نفسه 1/ 344-345. هبوتيه:غبرتيه من الغبار.

وقد نجا البدرُ إذ طاف الكُسوفُ به   وزال عن مشبهيه الخوف والحذر[1]

ففي هذه القصيدة التي يمدح بها السري ناصر الدولة أثناء مسيره إلى العراق سنة (337هـ)[2] لغرض الجهاد ضد البويهيين، نلحظ صدق المشاعر نحو الممدوح، فالسري يعطي أوصافاً تلائم الأمر الذي جعل ناصر الدولة مسروراً بهذا الجهاد وأنه انتظر هذا الأمر طويلاً وقد أظفره الله به، ثم يعمل الشاعر إلى شدِّ عزيمة ناصر الدولة إلى أمر الجهاد الذي هو بصدده، فالشاعر يصف ناصر الدولة بالنجم الذي في الأعالي، ويصف ملكه بأنه كالسنان الصارم. وكان لابد لهذا المدح في هذه اللحظات الجهادية التي يعيشها المسلم والترقّب للمعركة من صدق في المشاعر نحو الممدوح فهو مسلم يجب عليه حث الناس على أمر الجهاد للدفاع عن الإسلام.

ولأبي بكر الخالدي مديح في أبي تغلب بن ناصر الدولة يعلي قدره ويرفع منزلته إذ يقول:

إذا وصلتنا بالأمير رِكابُنا   فليس لنا عتب على الدهر يعلمُ

وإن نحن أعصمنا الرجاء بحبلهِ   فإنّا بأمراس الكواكب نعصم

ومن أيّ وجهٍ واجهته عيوننا   تبدّى لها بدرٌ وبحرٌ وضيغمُ

سماحٌ بتيار الغمام مسربلٌ   وفخر بلألاء النجوم معمّمُ

وشانيك يدري أنه غير بالغ   مداك ولكن يرتجي ويرّجم

طما بحرك السامي عليه فلو لجا   إلى الفلكِ الدوارِ ما كان يسلمُ

إذا أنادت الأرماحُ في هبوة الوغى   غدتْ بك في أوج الضلوعُ تقوّمُ

سُرىً قاسمتنا الأينَ فيها رَكابُنا   تجشّمُ منها مثلما نتجشّمُ

تجوب جبالاً تبلغ الأفقَ رفعةً   ومن دونها العقبانُ في الجوِّ حُوَّمُ

---

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 184.

(2) الأعلاق الخطيرة 3/ 1/ 33 وما بعدها.

إذا مـــا علونـــا فالــصخور لوطئنـــا مَــراقٍ إلى الجــوزاء والطــود سُــلَّمُ[1]

تغوص عبارات الخالدي بألفاظ تعمل على إحراز أكبر قدر ممكن من المعاني التي تجلب انتباه الأمير إلى حال الشاعر الذي يبدو أنه يعاني من ضائقةٍ ما أدت به إلى إطلاق مشاعر فياضة وهو يسير بخطى مديح الأمير الحمداني الذي وصفه بأنه البدر والبحر وهو صاحب المفاخر العالية التي تتلألأ كالنجوم، وهو الفارس في سوح المعارك أينما كانت هذه المعاني في الجبال أو الوديان أو البرية الوعرة، ولا نعدم طابع التكسب في هذه القصيدة التي حاكها الشاعر بأسلوب متين ومفردات عميقة تغوص في النفس من أجل الوصول إلى غايته.

ونجد الببغاء شعراً مديحياً في أبي تغلب إذ يقول:

دعوتُـــهُ فأجـــابتني مكارمُـــه ولـو دعـوت سـوى نُعمـاهُ لم تُجبِ

وجدتُـه الغيـثَ مـشغوفاً بعادتـهِ والـروض يجنـى بمـا في عـادة الـسحب

لـو فاتـه النـسبُ الوضّـاح كـان لـه مـن فـضله نـسبٌ يغـني عـن النـسب

إذا دعتـه ملـوك الأرض سـيّدها طُـرّاً، دعتـه المعـالي سـيّد العـربِ[2]

يبدو أن طابع التكسب يغلب على هذه المقطوعة التي أوردها الببغاء شاعرنا الوافد في القرن الرابع، فالببغاء يقولها بصراحة أنه دعا مكارم الأمير التي أجابته وأغنته، فالشاعر هنا يجعل من الكرم نسباً للأمير ويقول أنه لو فاته النسب الوضّاح لكان الكرمُ له نسباً عظيماً. ولشاعرنا الببغاء مقطوعة أخرى بنفس المعنى ولنفس الأمير، إذ يقول فيها:

وأنـا الـذي علّمْـتُ مَـنْ طلـب الغنـى كيــف الطريــق إلى الغنــى برجائــه

فظللــت مخــصوصاً بحمــدِ عفاتــهِ وغـــدوت ممـــدوحاً بـــشكر عطائـــه

وأفــدتُ قــدْماً معجــزات فــضائلي مـــن نـــور فطنتـــه ونـــار ذكائـــه

فــإذا نطقــتُ نطقــتُ مــن ألفاظــه وإذا وهبـــتُ وهبـــتُ مـــن نعمائـــهِ[3]

---

(1) ديوان الخالديين/ 91-92. يرجُمُ: يناضل عن قومه؛ الهبوة: الغبار؛ أنادت: كثرت؛ الأين: ولد الظبي.

(2) شعر الببغاء/ 309. طُراً: جميعاً.

(3) شعر الببغاء/ 299.

يحاول الشاعر في هذه المقطوعة المدحية في الأمير أبي تغلب أن يعطي صفات العقل والفطنة والشجاعة والفضائل الحسنة عموماً لهذا الأمير الذي تخلق الشاعر بأخلاقه أولاً في التعامل الحسن مع الآخرين وذكائه الفذ الذي لا نظير له ثانياً، وبالتالي استفاد الشاعر من الأمير ليس المال فحسب وإنما العقل الراجح والتصرف السليم.

ولشعراء القرن الخامس أشعار مدحية في أمرائهم، ومن ذلك ما قاله أبن الزمكرم الموصلي في الأمير العقيلي قرواش بن المقلد وهو يتحدث عن ضوء الصباح إذ يقول:

إلى أن بدا ضوء الصباح كأنه   سنا وجه قرواش وضوء جبينه[1]

فقد جعل ابن الزمكرم الموصلي وجه قرواش مثل السنا الذي يضيء الدرب ويفتح القلب ويشرحه، وأنه مضاء الجبين كدلالة على سماحته وصلاح دينه، وفي هذا مبالغة كبيرة في قرواش إذ يدل هذا المديح على إرادة التكسب من قبل شاعرنا.

كما يشارك في مدائح القرن الخامس العالم أبو الحسين علي بن دبيس النحوي الموصلي في مديحه لسعد الدولة[2] أخي شرف الدولة مسلم بن قريش إذ يقول:

والوجد ينمى في الفؤاد كما   ينمى لسعد الدولة السعدُ[3]

يريد بن دبيس النحوي من هذا المديح أن السعد ينمى لسعد الدولة كما ينمى إلى حالة من الاشتياق الشديد، فدلالة نماء السعد للأمير سعد الدولة تؤكد مدى أهمية هذا الأمير الذي ترتبط به مزايا السعادة فهو بحق جدير بهذا المديح لما لصاحبه من مزايا يوّد كل من يجاوره أن يكسب ودَّه.

وتحدث شعراء الموصل في مدائحهم عن آل البيت صلوات الله وسلامه عليهم، ولقد اتسم هذا اللون من الشعر بالجدّ، فلقد كان بنو حمدان شيعةً وتشيعهم كان سمحاً لا تعصب فيه، وقد ذهب أحمد أمين إلى أن الحمدانيين كانوا شيعة أثني عشرية، والمذهب الاثنا عشري أحد مذاهب الفرقة الإمامية التي تعد من أعدل فرق الشيعة وهم يرون أن الإمامة في علي (ﷺ) ثم في أبنائه على التعيين واحداً بعد واحد، وسميت فرقة الإثني عشرية لأنها تقول

---

(1) المثل السائر 3/ 135.

(2) سعد الدولة أخو شرف الدولة مسلم بن قريش، مات مقتولاً سنة (477هـ)؛ ينظر: النجوم الزاهرة، 5/ 119.

(3) معجم الأدباء 13/ 218.

بإثني عشر إماماً[1]. ويبدو أن اصطباغ شعر المديح بهذا اللون المذهبي كان راجعاً إلى الخلافة العباسية، فالحكم العباسي قام على أساس دعوة دينية مؤداها أن حق العباسيين الشرعي في الخلافة يستند إليهم عموماً[2].

ومن هنا كان من الطبيعي أن يخرج شعراء في كل الأمصار يؤكدون هذه الدعوة فمن مادح إلى راثٍ، والذي يهمنا في هذا المبحث المديح الذي أطلقه شعراء الموصل في القرن الرابع والخامس ومجدوا فيه آل البيت، إذ نرى أن هناك عدداً من شعراء الموصل قد مدحوا آل البيت فمن السري الرفاء إلى كشاجم، إلى العالم ابن جني وإلى الأمير العقيلي مسلم بن قريش.

فمما جاء على لسان السري في مديح آل البيت قوله:

فما يُبالي إذا ما الدمع أسعَدهُ ... ضنَّ الخليُّ بدمع العين أم جادا

وعنَّ للعين سِربٌ راح يذكرُهُ ... شبابَةَ السِّربِ الحاظاً وأجيادا

راحوا رياحاً تُزجِّي كلَّ ساريةٍ ... من الندى وغدوا للحلم أطوادا

....

آل النبي حدتْ نفسي مودتُكم ... إلى النجاة فلم أحفل بمن حادا

لا يبعد الله منكم عصبة فضلتْ ... فزادها الفضل إقصاءً وإبعادا

كشيمةِ العودِ ما زالت بلا سببٍ ... تُهدي إلى العود إحراقاً وإيقادا

وجاهل زاد في بغضائكم سفهاً ... فلو عدوتم عداة الذين ما زادا

منعتم كل حقٍ واجب لكم ... حتى منعتم لذيذ الماء ورّادا[3]

إذ نرى أن السري يستهل قصيدته المدحية في آل البيت بمقدمة غزلية نابضة بالمشاعر الصادقة بغية الدخول إلى المديح، ثم يصرّح السري بمدى حبّه لآل البيت من خلال المودة

---

(1) ينظر: ظهر الإسلام 4/ 109-111.

(2) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري/ 377.

(3) ديوان السري الرفاء 2/ 126. حدت: رغبت.

التي يكنها لهم صلوات الله عليهم، ثم يشبه فضلهم بالعود الذي ما فتئ يهدي الإحراق والإيقاد. ويشير السري إلى الجاهلين الذين يعادون أهل البيت رغم معاداتهم لأعداء الدين، وهم الذين حرموا حقوقهم حتى أبسط الحقوق المتمثلة بالماء.

وللسري قصيدة أخرى جميلة في مديح آل البيت يقول فيها مستهلاً بمقدمة غزلية إذ يقول:

آلَ النبيِّ وجدنا حبكم سبباً	يرضى الإله به عنّا ويُرضينا
فما نخاطبكم إلا بسادتِنا	ولا نناديكم إلا موالينا
فكم لنا من مُعادٍ في مودتكم	يزيدكم في سواد القلب تمكينا
ومن عدوٌ لكم مخفٍ عداوتَهُ	والله يرميه عنا وهو يرمينا
إن أجْرِ في مدحكم جريَ الجواد فقد	أضحت رِحابُ مساعيكم ميادينا
وكيف يعدُوكم شعري وذكِرُكم	يزيدُ مُستحسنَ الأشعار تحسينا[1]

فهذا المقطع من القصيدة المدحية يفوح بالمعاني الصادقة التي يطلقها الشاعر في حبّه لآل البيت، فمحبة آل البيت ترضي الإله، ومهما حاول السري في مدحهم فلم يصل إلى جزء يسير من هذا المديح ولو جرى بالجواد في مدحهم كدلالة على مدى صدقه من جهة وسبقه للشعراء الذين أوردوا مدح آلَ البيت (صلى الله عليهم) من جهّة أخرى، غير أن شعرهُ المدحي فيهم يزداد تحسيناً وألقاً فيهم، وفي الوقت نفسه يحذر السري أعداء آل البيت الذين يكنون لهم الحقد والبغضاء رغم أن هذا الأمر لا يزيد في قلبه هو ومن يحبهم إلا الثبات والتمكين.

وكما مدح السري آل بيت النبي مدح الوافد في القرن الرابع كشاجم آل بيت النبي أيضاً بقوله:

آلَ الرسولِ فضلتم	فضل النجوم الزاهره
وبهرتمُ أعداءكم	بالمأثرات السائره

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 718.

ولكـــم مـــع الـــشرف الـــبلا غـــــةُ والحلـــــوم الـــــوافره
فـــإذا تُفـــوخِر بـــالعلى فـــبكم عُلاكـــم فـــاخرة
هـــذا وكـــم أطفـــأتم عـــن (أحمـــد) مـــن نـــائره
بالـــسُمر تُخـــضب بالنجيـــــ ـــع وبالـــسيوف البـــاتره
تـــشفى بهـــا أكبـــادكم مـــن كـــل نفـــسٍ كـــافرة
ورفـــضتم الـــدنيا لـــذُنْ فُـــزتم بحـــظٍّ الآخـــرة[1]

فالقصيدة إشادة بآل البيت وفضلهم، وما يتمتعون به من حلم وعلم وبلاغة، فإذا تفاخر محبهم بالعلا فهو يتفاخر بهم، فهم الذين ذادوا عن أحمد النائبات بالسيف، وهم الذين رفضوا الدنيا وفازوا بالآخرة. ونلاحظ مدى صدق المشاعر في القصيدة في تبجيل آل البيت.

ولكشاجم قصيدة أخرى في مدح آل البيت يستهلها بمقدمة طللية إذ يقول:

لـــه شُـــغلٌ عـــن ســـؤال الطلَـــلْ أقـــام الخلـــيط بـــه أم رحَـــلْ
فمـــا تطبّيـــه لحـــاظُ الظبـــاءِ تطالعـــه مـــن ســـجوف الكِلَـــل
لـــه في البكـــاء علـــى الطاهريـــ ن مندوحـــة عـــن بكـــاء الطلـــل
فكـــم فـــيهم مـــن هـــلالٍ هـــوى قُبيـــل التمـــام وبـــدرٍ أفـــل
لهـــم حَجُـــة الله يـــوم المعـــا دِ للناصـــرين علـــى مـــن خـــذل
فجـــدُهم خـــاتم الأنبيـــا ءِ يعـــرف ذاك جميـــع المِلَـــل
ووالـــدهم ســـيد الأوصـــياء ومعطـــي الفقـــير ومـــردي البطـــل
ومـــن علّـــم الـــسُمَر طعـــن الكلـــى لـــدى الـــروع والبـــيض ضـــرب القلـــل

---

(1) ديوان كشاجم/ 213.نائرة: هائجة؛ النجيع: لون الدم المائل إلى السواد.

ولـــو زالـــت الأرض يـــوم الهيـــا ج مـــن تحـــت أخمـــصه لم يـــزل[1]

فهذا المقطع من هذه القصيدة المدحية في آل البيت له طابع خاص فقد استهله الشاعر بمقدمة طللية قبل الدخول إلى الممدوح، فالحب هنا لا يبكي على الطلل بقدر بكائه على أصحابه، فقد ترك بكاء الطلل واتجه إلى بكاء الطاهرين من آل البيت، فهم حجة الله يوم المعاد، وجدهم رسول الله خاتم الأنبياء (ﷺ) الذي سطّر أسمى صور الشجاعة والجهاد ضد أعداء الدين وردّ كيدهم عليهم. إن الدفق الشعوري في هذا المقطع من القصيدة يعطي الدلالة الكاملة على محبة الشاعر لآل البيت وتمسكه بهم.

ونمضي في مديح آل البيت ونجد أن عالماً من علماء العربية جليلاً قد امتدحهم بشعره ألا وهو ابن جني النحوي إذ يقول فيهم.

فـــإن أصـــبح بـــلا نـــسب فعلمـــي في الـــورى نـــسبي

علـــى أنـــي أؤول إلى قـــروم ســـادة نجـــب

أولاك دعـــا الـــنبي لهـــم كفـــى شـــرّعا دعـــاءُ نـــبي[2]

فابن جني يعلن موالاته لآل بيت النبي من خلال نسبهم المشرف، ولو أنه بلا نسب لانتسب إلى آل البيت فهم السادة النجب، وهم أهل الشهامة والكرم سادة أينما حلّوا وكانوا يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر رغم محاولات الأعداء في تشتيت الأمة.

وقد رصدنا للأمير مسلم بن قريش العقيلي من القرن الخامس مديحاً في آل البيت إذ يقول فيهم:

ســلام علــى أهــل الكــساء هــداتي ومــن طــاب محيــاي بهــم وممــاتي[3]

فأهل الكساء والوقار أمر لا يتمتع به إلا خيرة الناس، فأشار الأمير العقيلي إلى أهل البيت بأنهم أهل كساء ودعاة إلى الهداية والتقى، فتمنى الأمير لو عاش ومات معهم لأن

(1) نفسه/ 419. سجوف الكلل: الخباء والستر؛ المندوحة: ما اتسع من الأمر؛ القلل: أعلى الرأس؛ تطبيّه: من طباه أي دعاه.

(2) نزهة الألباء، أبو البركات الأنباري/ 233.

(3) خريدة القصر (الشام) 2/ 265.

السلام يرافقهم، بقرينة الحديث الشريف الذي أشار إلى أنه صلى الله عليه وسلم استدعى علياً فاطمة والحسن والحسين وجللهم بكساء وقال: ((اللهم هؤلاء أهل بيتي...))[1].

وهكذا انجلى لنا مديح آل البيت من قبل شعراء الموصل في القرن الرابع والخامس للهجرة واتضح لنا أنه يخلو من التكسب ويعجّ بالصدق الحقيقي والعاطفي، وأنه ذو مقدمات طللية وغزلية تارة ومديح مباشر تارة أخرى، مع انفعال وحماس وبساطة في أسلوبه لأنه يتحلى بعاطفة جياشة صادقة ونفس صادق ومحب لآل البيت الأطهار.

- الهجاء

يسير الهجاء في خط مضاد مع المديح، لكنه لا يختلف في أصوله عنه، فالهجاء مثل المديح يعتمد على الفضائل الأربع، العقل والعفة والعدل والشجاعة، فهذه الفضائل الأربع تنقض في الهجاء. وعلى هذا فالهجاء أدب غنائي يصور عاطفة الغضب أو الاحتقار والاستهزاء من الفرد أو الجماعة أو الأخلاق والمذاهب. ولقد عد الهجاء كغيره من فنون الأدب العربي فناً من فنونه الرفيعة، قد يعين على تصور الحياة عند الأفراد وفي المجتمع، ويساعد على تأريخ الحياة العربية حين يصدق الشاعر، فيتبين ما كان العرب والمسلمون يجدونه من المثالب والمآخذ عند المجتمع وعند الحكام[2]

ولقد تطور الهجاء تطوراً كبيراً منذ عصر ما قبل الإسلام بحكم تغيّر الدوافع إليه، وتطور الذوق العام من عصر إلى عصر، فما يراه عصر هجاءاً موجعاً لا يراه عصر آخر كذلك[3]، فالجانب الهجائي في عصر ما قبل الإسلام كان يعتمد على المثالب الشخصية ويدور حول الفرد، كما عرض الشاعر الجاهلي توجهاً نحو هجاء القبيلة والتي غالباً ما تكون في عداء مع قبيلته، وكل هجاء العصر الجاهلي كان يدور في إطار المناظرات التي مثلت الصورة البدائية الساذجة لفن الهجاء في العصر الجاهلي[4]، ولقد عبر الهجاء الجاهلي عن القيم الأخلاقية والاجتماعية لذلك العصر، ولكنه خلا من القيمة الفنية لسذاجته وبعده عن

---

(1) ينظر: صحيح الترمذي 12/ 84-85،

(2) ينظر: الهجاء، لجنة من أدباء الأقطار العربية/ 12.

(3) ينظر: اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري/ 418.

(4) ينظر: الهجاء والهجاؤون في الجاهلية، محمد محمد حسين/ 104.

التصوير الفني المنهك[1]، فالدافع الأساسي وراء الهجاء الجاهلي هو القبيلة والدفاع عنها وعن العرض والنسب.

ولما جاء الإسلام وتغيرت مفاهيم الحياة، وأصبح الناس يدخلون في الإسلام اشتدّ النزاع بين من استمر على الكفر وبين من دخل بالإسلام، فتحول النزاع القبلي الذي كان في العصر الجاهلي إلى نزاع جديد بين الكفر والإيمان، فظهر من يهجو المسلمين من أئمة الكفر، ولذلك كان لابد لفن الهجاء في العصر الإسلامي من أن ينشط في الدفاع عن الإسلام فأصبح لازمة من لوازم القتال، ومع اقتران الهجاء بالدعوة الإسلامية بوصف سلاحاً في المعركة ضد المشركين، إلا أننا لا نرى تطوراً واضحاً في أسلوبه، بل ظلّ هجاءً جاهلياً يعتمد على الأنساب والتعبير بخلو المهجو من المفاخر التي يعتز بها العربي كحماية الجار وإدراك الثأر، ولقد أباح الرسول (ﷺ) لشعرائه أن يهجوا الكفار بمثل هجائهم للمسلمين[2].

وبدخول العصر الأموي تطور فن الهجاء أثر ما صحب ذلك من قيام أحزاب كثيرة دار بينها صراع عنيف، إذ كان الهجاء وسيلتها الأساسية، ولكن الهجاء في عصر بني أمية ظل يعتمد على الحزازات القبلية القديمة في العصر الجاهلي، وخاصة بين العدنانية واليمنية، أو فرع بني أمية وسائر قريش، إذن فالأحزاب السياسية المصطرعة في عصر بني أمية هي التي ساعدت على تطور فن الهجاء وارتباطه بالقيم الإسلامية والقيم الاجتماعية للعصر ووجهات النظر السياسية، فقد عرف معاوية ما للشعر من تأثير فجمع أكبر قدر من الشعراء حوله[3] أما الهجاء الذي دارت رحاه بين جرير والفرزدق من جهة وبين جرير والأخطل من جهة أخرى والذي عرف بالنقائض، فهو تطور واضح لفن الهجاء وإن اعتمد على عناصر قديمة[4].

وبحلول العصر العباسي وبعد فتور العصبيات السياسية اتخذ الهجاء طابعاً فردياً، فأصبح هجاء الشاعر ينصرف إلى تصوير مقابح المهجوّ وإظهار سوأته والسخرية منه، ولم تصل لغة الهجاء في أي زمن من الأزمان إلى ما وصلت إليه في القرن الرابع، فمع أن أسلوب الهجاء القديم قد بقي عند أغلب الشعراء، فقد عدت الروح الظريفة أو المبتذلة تسيطر على

---

(1) ينظر: الهجاء عند ابن الرومي، عبدالمجيد جيدة/ 89.

(2) ينظر: الهجاء والهجاؤون في الجاهلية/ 207.

(3) ينظر: الهجاء والهجاؤون في صدر الإسلام/ 17 وما بعدها.

(4) ينظر: التطور والتجديد في العصر الأموي/ 178.

هجاء القرن الرابع، ولم يعد الناس يتناولون شعر الهجاء إلا إذا تهاوت ألفاظه وتردت معانيه. وقد ظهرت بعض الاتجاهات الجديدة في هجاء العصر العباسي فمن هجاء للمدن، إلى تأثر الهجاء في بعض معانيه وصوره بثقافة العصر، إذ استخدمت المصطلحات العلمية والفلسفية، وإلى هجاء كاريكاتوري يعمل على إثارة السخرية بالمهجو[1].

وظل أمر الهجاء بين القوة والفتور، والجودة والضعف، حتى عصر الحمدانيين والعقيليين في الموصل إبان القرن الرابع والخامس للهجرة، فقد سار شعر الهجاء في الموصل في هذه الفترة باتجاهات ثلاثة هي هجاء الشعراء للشعراء، وهجاء الشعراء لغير الشعراء (الناس)، وهجاء الظواهر الاجتماعية.

درج كثير من الشعراء منذ العصور الأولى على هجاء أعدائهم وخصومهم، فهؤلاء الشعراء كانوا يتبارون في أشعارهم لعرض مقدرتهم الشعرية أمام الأمراء وعامة الناس، ولكن دافع الحسد لدى هؤلاء الشعراء شكّل عائقاً أمام بعضهم فأدى ذلك إلى تباغض وحقد بينهم فأصيبوا بأزمات نفسية، اتبعوا نتيجتها أخس الطرائق وأحطها للاستهانة بقيمة الشاعر المنافس وإبعاده[2]. وقد كان لشعراء القرن الرابع باع طويل في هذا الهجاء إذ كان السري الرفاء والخالديان وكشاجم والخباز البلدي من أشهر الشعراء الموصليين الذي عالجوا هذا اللون، وعموماً إذا أردنا أن نتصفح لبعضهم وجدنا الكثير من هذه الأشعار فمن مقطوعة للسري يهجو فيها الخالديين ويتهمهما بسرقة شعره إذ قال السري في الخالدي الأصغر أبي عثمان:

لابدَّ من نفثةِ مصدورِ فحاذروا صولةَ محذورِ

قد ألِسَت العالَمَ غاراتُهُ في الشعر غارات المغاوير

أثكلني غيدَ قوافٍ غدت أبهى من الغيد المعاطير

....

يا وارثَ الأغفالِ ما حبّروا من القوافي والمشاهير

(1) ينظر: المجتمع العراقي في شعر القرن الرابع الهجري/ 179.

(2) نفسه/ 69.

أعطِ (قفا نبك) أماناً فقد راحت بقلبٍ منك مذعور[1]

فالسري هنا يهجو الخالدي ويذكر بعده عن الشعر وأنه بعيد عن الشعر الأصيل الذي تعب عليه السري من خلال نظمه لقوافيه فجاءت أبياته أصيلة، فهذه الأصالة لا تليق بمثل الخالدي، فيحاول السري من خلال هذا الطرح التنفيس عن نفسه ويحذر الخالدي من صولته وغارته عليه إذا ما تواصل واستمر في سرقة شعره، وقد أعطى السري صورة جميلة في شعر الخالدي البعيد عن صوغ القوافي ونصحه بالابتعاد عن الشعر الأصيل لأنه ليس من شأنه ولا يقدر عليه، عندما قال له أعطِ كفا نبكي أماناً منك لأنها راحت مذعورة من شعرك.

ثم ما يلبث السري حتى يتهجم على الخالديين معاً ويصور لصوصيتهما إذ يقول:

تناولَهُ مُثْرٍ من الجهلُ معدِمٌ من الحلم معذورٌ متى خلع العذرا

فبعد ما قرّبتُ منه غباوةً وأورد ما سهّلتُ من لفظهِ وعرا

فمهلاً أبا عثمان مهلاً فإنما يغارُ على الأشعار من عشق الشعرا

لأطفأتما تلك النجوم بأسرِها ودنستما تلك المطارف والأزرا

فويحكُما هلاّ بشطرٍ قنعتما وأبقيتما لي مِنْ محاسنهِ شطرا[2]

فالسري يعرض بالخالديين أشد التعريض لسرقة شعره الذي لم يبق له من حسنه شيء يذكر، فالخالديان سرقا أشعار السري ودنّسا قوافيه ومعاني أشعاره الجميلة، فهما مع هذا الأمر كما يقول السري أقرب إلى الجهل وعدم الحلم، وقد استمرت هذه الخصومة والتراشق بهذا الأسلوب الهجائي بين السري والخالديين.

إذ نرى أسلوباً هجائياً أقدم عليه السري ألا وهو أسلوب الهجاء الكريكاتوري إذ يقول في الخالديين أيضاً:

باعا عرائس شعري بالعراق فلا تبعد سباياه من عُونٍ وأبكارِ

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 197. النفثة: النفخة؛ الإغفال: جمع غفل وهو الشاعر المجهول.

(2) ديوان السري الرفاء 2/ 195.

مجهولــةُ القــدر مظلــومٌ عقائلــها مقســومة بــين جُهّــالٍ وأغمــارِ

مــا كــان ضــرهما والــدّرُّ ذو خطــرٍ لــو حليــاه ملوكــاً ذات أخطــارِ

ومــا رأى النــاسُ ســبياً مثــل سبيهما بيعــت نفيســتُهُ ظلمــاً بــدينارِ

إذا كــساك ثيــاب المــدح ســالِبُها يومــاً فإنــك أنــت المكْتسي العــاري

....

هــذا وعنــدي مــن لفــظٍ أشعــشِيعه سُــلافةٌ ذاتُ أضــواءٍ وأنــوار

كريمــة لــيس مــن كــرم ولا التثمــت عروسُــها بخِمــارٍ عنــد خَمّــار

أراه قــد هُتِكــت أســتارُ حرمتِــه وســائر الــشعر مــستورٌ بأســتار

كأنــه جنــةٌ راحــت حــدائقها مــن الغبــيْين في نــارٍ وإعــصار[1]

فهذا الأسلوب الساخر (الكاريكاتوري) في منتهى الطرافة وقد غلب عليه طابع الفكاهة وروح الدعابة والصورة الطريفة الرائعة التي قدمها أصحابها في ثوب باسم ضاحك، ورغم ما قدمه شعراء القرن الثاني والثالث من صور طريفة في هذا المجال إلا أن شعراء القرن الرابع قد تفننوا في هذا اللون الهجائي بما يثير الإعجاب والدهشة والشهادة لهم بالبراعة، ويبدو أن شاعرنا السري وصل إلى درجة عالية من الغضب على الخالديين من كثرة ما تلقاه من شعره، ولم يعد شعره الهجائي الطبيعي ينفع فيهما لذلك لجأ إلى تحقير وضعهما بالأسلوب الهجائي الساخر لعله يشفي غليله بهما.

ولم يقتصر هجاء السري للخالديين بل تعداه إلى هجاء محمد بن علي الشمشاطي والتلعفري إذ يقول في الشمشاطي وقد جاء أسلوبه ساخراً وكاريكاتورياً:

قــد أشــكل الأمــرُ فهــل مــن فــاحصٍ حتّــامَ لا انفــكُّ مــن مُقــارصٍ

مطــاردٍ شــعري طِــراد قــانص لــوى عــن الــدُّرِّ يمــين الغــائص

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 202-203.

وعـــاب إبريـــز الخـــلاص الخـــالص وشـــاهدي بالفـــضل عيـــب النـــاقص[1]

هذه ألفاظ هجائية ساخرة تحوم حول المهجو فتعري ما فيه من صفات سلبية، فهو الذي طارد شعر غيره فأصبح كالحيوان المفترس الذي يجري وراء فريسته ليأكل منها ويشبع بطنه فحسب.

ومن هجاء السري في التلعفري قوله:

ينافـــسني في الـــشعر والـــشعرُ كاســـدُ حـــسودٌ كبـــا عـــن غـــايتي ومعانِـــدُ

وكـــلُّ غـــبيٍّ لـــو يباشـــر بَـــردَهُ لظـــى النـــار أضـــحى حرّهـــا وهـــو بـــارد

إذا سُـــئِلوا عمـــا يلـــوح تبلّـــدوا كـــأنهم عنـــد الـــسؤال جلامِـــد

قيـــام يهـــزون النُّـــسوع كأنمـــا بأيـــديهم حيّـــات رمـــلٍ أســـاوِدُ

فـــلا تمنحـــوا منـــه الكـــرام قلائـــداً فلـــيس مـــن الحـــصباء تهـــدى القلائـــدُ[2]

فلقد لقي التلعفري هجاءاً مراً من السري لمنافسته له، وليس من العجيب أن نورد السري كثيراً في هذا الفن فلقد نبغ في الهجاء، ويكاد يكون الوحيد بين شعراء عصره عموماً الذي هاجم الشعراء الذين تصدوا لشعره بالافتراء والسرقة. وإن مثل هذه المماحات الهجائية والتي يغلب عليها السخرية بين السري وخصومه لم يحظ بها الشعر العربي من قبل، وإن وجدت فإنها افتقدت الوسيلة القائمة على خلق الحيل والأكاذيب[3].

ونمضي مع محور هجاء الشعراء للشعراء ونرى أن للخالديين شعراً في هذا المجال إذ يقول أبو بكر الخالدي في هجاء أحد شعراء عصره:

لـــو أن في فمـــه جمـــراً وأنـــشدنا شـــعراً لمـــا ضـــرَّهُ مـــن بـــردِ إنـــشادِهِ[4]

فالخالدي يقلل من قيمة شعر هذا الشاعر الذي لو كان في فمه جمر وأقبل على إنشاد الشعر لما ضرّه ذاك الجمر لشدّة برود شعره.

(1) نفسه 2/ 339. المقارص: المغتاب؛ إبريز: الذهب الخالص.

(2) نفسه 2/ 90. النسوع: جمع نسع وهو سير يظفر على هيئة أعنة النعال؛ الأساود: العظيم من الحيّات.

(3) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع/ 204.

(4) ديوان الخالديين/ 52.

أما الخباز البلدي فله مقطوعة يهجو فيها أحد الشعراء إذ يقول:

بالغـــت في شـــتمي وفي ذمـــي ومـــا خـــشيت الـــشاعر الأمـــي

جربـــت في نفـــسك سمـــا فمـــا أحمـــدت تجريبـــك للـــسم[1]

فالخباز البلدي هنا يذكر هجاء ذلك الشاعر له ولكنّه يقول له أنه أدخل السم إلى فيه نتيجة ذاك الهجاء لأنه سيلاقي من الخباز ما لا يحمد عقباه، ويبدو أن ثقة الخباز بنفسه وهو شاعر أمي ألهمته الرد على الشاعر الذي هجاه بالشتم والذم، فجاء بهجاء مناسب له.

أما الوافد في القرن الرابع كشاجم فله مقطوعة صغيرة أيضاً في هجاء أحد الشعراء إذ يقول فيه:

شـــعر (عبدالـــسلام) فيـــه رديءٌ ومحـــال وســـاقطٌ وبـــديع

فهـــو مثـــل الزمـــان فيـــه مـصيف وخريـــف وشـــتوةٌ وربيـــعُ[2]

إذ يعمل الوافد هنا على تبيان معايب ذاك الشعر، وقد وضحه بواسطة المثل في البيت الثاني فهو مثل الزمان فيه جميع الفصول، فهو مرة قوي ومرة ضعيف وأخرى بين بين وهكذا. ومما جاء للسلامي في هجاء للشعراء هجائه للتلعفري إذ يقول:

يـــا شـــاعراً بـــسقوطه لم يـــشعر مـــا كنـــت أول طـــامع لم يظفـــرِ

لـــو كنـــت تعـــرف والـــدا تـــسمو بـــه لم تنتـــسب ضـــعةً إلى تلعفـــر

وبـــلادة في الـــشعر تـــشهد أنـــه تـــيسٌ ولـــو نُـــصرتَ بطبـــع الـــبحتري

يحلـــو بـــأفواه الأنامـــل صـــفعه حتـــى كـــأن قذالـــه مـــن ســـكر[3]

يبدو أن السلامي تحامل على التلعفري فصبَّ عليه جام غضبه، فنعته بالشاعر الذي سقط ولم يشعر بسقوطه، ولم يقف الأمر إلى هذا الحد بل جعله بلا نسب وأمه بائعة الفسوق كدلالة على ضعتها، ثم طفق السلامي بالحديث عن شعر التلعفري ووصفه

(1) شعر الخباز البلدي/ 36.

(2) ديوان كشاجم/ 337.

(3) شعر السلامي/ 69.

بالبلادة التي تشهد على أنه تيسٌ. فهذا الهجاء المر المقذع سببه تحامل الشعراء على بعضهم نتيجة الغيرة أو التباغض.

وممن وجدنا من شعراء القرن الخامس شاعرنا أبن الزمكرم الموصلي الذي قام بهجاء أبن جني إذ قال:

يا أبا الفتح قد أتيناك للتَّدْ ريس والعِلمُ في فنائك رحْبُ

فوجدنا فتاة بيتك أَنحى منك والنحو مُؤثرٌ مستحبُ[1]

فشاعرنا أبن الزمكرم لم يرق له علم ابن جني في كل شيء ولذلك فقد قلل من شأنه وجرّده من علمه لمّا ذكر أن فتاة بيته التي تقوم بخدمة من يتعلم في بيت ابن جني أعلم منه في الكثير من أمور العلم ولاسيما الشعر والنحو.

ومهما يكن من أمر فهجاء الشعراء للشعراء في الموصل قد سار نحو أفق متطور ظهرت فيه سمات الهجاء الذي ميزه عن هجاء العصور السابقة بجمال الفكرة وخفة روحها وسهولة ألفاظها في بعض المواضع، فقد حوى الهجاء المباشر بالخلقة والمعايب، والهجاء الكاريكاتوري.

كما عمل شعراء الموصل على هجاء بعضهم البعض نتيجة الخصومات الأدبية بينهم في إعلاء نمط الشعر الذي كان يسلكه الشاعر والدفاع عنه، عملوا أيضاً على هجاء غير الشعراء (الأشخاص)، نتيجة التعالي على هؤلاء الأشخاص أو الإحساس بالحقد والبغضاء، وهو في مجمله نقد اجتماعي مرير للأشخاص الذين وقعوا تحت لسان الشعراء، وقد برز في هذا المجال من شعراء الموصل السري والخالديان والخباز البلدي وشاعرنا الوافد كشاجم، فللسري مقطوعة هجائية في رجل من معاصريه، يدعى قحطان، إذ يقول:

وركبٍ أمّموا قحطا نَ والليلُ بهمْ يسطو

فحطّوا رحلهُم منه بوادي الجدْبِ إذ حطّوا

وألفى يفعلُ الخيرَ فتىً يَصفُ اسمه قحطُ[2]

(1) معجم الأدباء 12/ 115.

(2) ديوان السري الرفاء 2/ 357.

فالسري في هجائه لقحطان أراد أن يقلل من شأنه أمام من جعلوه قدوةً لهم في رحلتهم بذاك الليل، فهو أجدب ومن اقتدى به أجدب مثله، وقد زال عنه الخير لأن نصف اسمه من القحط. وهذا الكلام ليس فيه إفحاش ولا إقذاع، ولكنه فن جميل أراد منه السري إذلال المهجو وصرفه عن الشهامة والخير.

وله في هجاء رجل ضرير من أهل الموصل يدعى أبو حمزة، وقد دعي هذا الضرير إلى عرس صاحب له يكنّى أيضاً بأبي حمزة إذ يقول فيه:

لقد سوّدت وجهَ ابنِ حمزةَ عِرسُه ... وكان مُضيئاً وجهه في المحافل

وما حِيلةُ الأعمى القبيحِ إذا احتوت ... عليه حِسانُ الآنسات العقائل

وكان خبيثاً قبل ذاك مُخاتلاً ... فأنستْهُ أفعالَ الخبيثِ المُخاتِل[1]

يبدو أن السري قد حمل على هذا الضرير فوجه إليه أجزل عبارات الهجاء التي تعيبه، فهو الأعمى القبيح، وهو الذي كان خبيثاً قبل عماه، فلقد جرّده الشاعر من كل شيء وفضح عيوبه ومثالبه.

ولقد طرق أبو عثمان سعيد الخالدي مجال الهجاء بالأشخاص فها هو ذا يهجو صاحباً له إذ يقول:

ولي صاحبٌ نحسٌ على كلِّ صاحبٍ ... هو الدّاء أعيا أن يصيب دواءَ

أخف الورى عقلاً وأثقل طلعةً ... وأفحمُ إلا أن يقول خطاءَ[2]

فلقد غاص الخالدي في هجاء هذا الصاحب إلى كل ما يتعلق به كاشفاً معايبه، فهو النحس ليس على نفسه فحسب بل على كل صاحب له، وهو المرض بعينه، ولاسيّما أنه خفيف العقل، وطلّته ثقيلة، والذي نلاحظه في هجاء الأشخاص هو تركّز المعاني المعبّرة في أبيات قليلة يصاحبها نوع النادرة الطريفة، التي تصادف من النفس ارتباطاً وتشوقاً لسماعها[3].

(1) نفسه 2/ 577، والمخاتل: المخادع.

(2) ديوان الخالديين/ 107.

(3) ينظر: الهجاء والهجاؤون في صدر الإسلام/ 99.

ولشاعرنا الموصلي الأمّي الخباز البلدي هجاءٌ في بعض إخوانه الذين كان يصاحبهم، ولقد عهد فيهم الخير والأمان إلا أنهم أروه غير ذلك فقال فيهم:

ألا إن إخـــواني الـــذين عهـــدتهم أفـــاعي رمـــال لا تقـــصر في لـــسعي

ظننـــت بهـــم خـــيراً فلمـــا بلـــوتهم نزلـــت بـــواد مـــنهم غـــير ذي زرع[1]

فالخباز البلدي ينزل بهؤلاء الأشخاص هجاءً مراً إذ هـم أفـاعي لا تقـصر في لـسعه، ولّما أصابه البلاء وظنّ بهم خيراً فإذا هم كالوادي الذي بـلا زرع، أي أنهـم جـدب قفـار في مساندة أخيهم، وقد ونرى الاقتباس الجميل في إرادة هـذا الهجـاء، وهـو أسـلوب امتـاز بـه الخباز البلدي خصوصاً وشعراء الموصل في هذا المجال عموماً.

أمّا الوافد في القرن الرابع كـشاجم فقـد طـرق فـن الهجـاء الشخـصي عمومـاً، ولـه مقطوعة يهجو فيها رجلاً سميناً إذ يقول:

مُقَـــــدَّمُ الخلقـــــةِ ممقوتُهـــــا ذو رؤيـــــة أثقـــــل مـــــن رضـــــوى

أصـــبحَ لا سُـــخناً ولا بـــاردا غثّـــاً فـــلا مُـــرّاً ولا حلـــوا

مربّـــعُ الجـــسم صـــفي الحـــشا لا يـــشبع الـــدهر ولا يـــروى

كأنمـــا قدّامَـــهُ بطنُـــه راويـــةٌ قـــد نقـــضتْ دلـــوا[2]

يعمل كشاجم هنا في هجاء هذا الشخص وبيـان معايبـه فهـو أثقـل مـن جبـل، وقـد أصبح فاتراً مهزولاً حتى صار كالمربع وبطنه أمامه كأنها راوية نقضت دلوها، أي مثل الإنـاء الذي فاض بالماء فأصبح الماء يتسرب منه، فدلالة هذا الكلام عميقة تكشف عن مدى عداوة الشاعر لهذا الشخص ومدى بغضه.

ولكشاجم قصيدة يهجو فيها خادماً اسمه كافور إذ يقول فيه:

أكـــافُور قُبّحـــت مـــن خـــادم ولاقتـــك مُـــسرعةً جائحـــهْ

فلـــم أرَ مثلـــك ذا منظـــرٍ شـــبيهٍ بأخلاقـــه الفاضـــحهْ

(1) شعر الخباز البلدي/ 34.

(2) ديوان كشاجم/ 35. رضوى: اسم جبل بالمدينة المنورة؛ الغث: المهزول؛ الرواية: المزادة فيها الماء.

حكيـــتَ سميَّــكَ في بُــردهِ وأخطـــأكَ اللـــون والرائحـــهْ
وضـــيّعتَ بالجهــل والأفــن فيـــ ـك ثمـــانين راويـــة مائحـــهْ
غـــلام تكامـــل فيـــه القبـــيحُ فمـــا فيـــه مـــن خلّـــةٍ صـــالحهْ
بطـــيء الجـــواب فكـــم صـــائحٍ بـــه لم يجبـــه وكـــم صـــائحهْ
كـــثير البكـــاء بـــلا علـــةٍ فدمعتـــه أبـــداً ســـافحهْ
فكيـــف يؤمـــل مـــن يومـــه أذمّ وأخـــزى مـــن البارحـــه
إذا قلـــتُ قـــد قوّمتـــه العـــصا أجـــدّ أمـــوراً لنـــا فادحـــهْ[1]

لقد لقي الخادم كافور هجاءً لم يترك الشاعر شيئاً من خصال القبح في الخلقة والأخلاق والمعايب إلا وأورده، فهذا الخادم يسعى إلى المال حتى إذا كان في سعيه هذا هلاك، ومنظره كأخلاقه الفاضحة، وأنه مضيّع بالجهل وقلة صواب الرأي ثمانين بئراً إذ أصبحت قليلة الماء فلا يستطيع الدلو سحب الماء إلا إذا نزل إلى البئر صاحبه، وهذا الأمر كناية عن شدّة تعثر هذا الغلام في أمور حياته، وهو أيضاً ثقيل الجواب وهذا الأمر دلالة على حماقته، ومع ذلك فيومه مع هذه الخصال أفضل من أمسه الشنيع.

ولم يخل شعر القرن الخامس من هجاء للأشخاص فهذا ابن الزمكرم يعمل على هجاء عدّة أشخاص في مقطوعة واحدة إذ يقول:

وليـــلٍ كوجـــه البرقعيـــديّ مظلـــم وبـــرد أغانيـــه وطـــول قرونـــه
ســـريت ونـــومي فيـــه نـــوم مـــسرَّدٍ كعقـــل ســـليمان بـــن فهـــدٍ ودينـــه
علـــى أولـــقٍ فيـــه التفـــاتٌ كأنـــه أبـــو جـــابر في خبطـــه وجنونـــه[2]

(1) ديوان كشاجم/ 104-105.الجائحة: الشدة الهلاك؛ الإفن: ضعف الرأي؛ المائحة: ماح دخل البئر فملأ الدلو لقلة مائها.

(2) المثل السائر 3/ 135. أولق:أصابه الجنون؛ مسرَّد: خفيف؛ البرقعيدي، مغني في مجالس قرواش بن المقلد؛ سليمان به فهد، وزير قرواش بن المقلد؛ أبو جابر، حاجب قرواش بن المقلد.

ولقد أجاد أبن الزمكرم في هجاء هؤلاء الأشخاص من خلال إضفاء الصفات السيئة التي تنطبق على كل واحد منهم، وجرى ذاك الهجاء من خلال جلسة واحدة حتمت على الشاعر استعمال ما يتوفر له من ألفاظ في هجاء هؤلاء الأشخاص، فجعل وجه البرقعيدي المغني مظلماً كظلام الليل على ما في أغانيه من خواءٍ وسخفٍ، وجعل عقل الوزير سليمان بن فهد مترنحاً كما في دينه ترنح أيضاً، وجعل من أبي جابر الحاجب التخبط والجنون.

وإذا تركنا أبن الزمكرم إلى شاعر آخر من شعراء القرن الخامس نرى الوافد الوزير المغربي وزير قرواش بن المقلد يعمل على هجاء شخص سفيه إذ يقول فيه:

إذا ما الأمور اضطربن اعتلى سفيةٌ تضام العلا باعتلائه

كذا الماء إن حركته يدٌ طفا عكرٌ راسبٌ في إنائه[1]

فهذا السفيه لا يظهر على حقيقته إلا إذا نخس وحُرّك طِبعِه، كالماء العكر الذي في قاع الإناء لا يظهر على السطح إلا إذا حرّك الإناء.

إذن فهجاء الأشخاص لم يتعدى حدود الخلقة والأخلاق والمعايب والمثالب، وقد امتلك شيئاً من الطرافة وخلا فيه الفحش كما في هجاء الشعراء للشعراء.

وإلى جانب ذلك فقد عمل شعراء الموصل على هجاء بعض الظواهر الاجتماعية التي صادفتهم كشعراء، فالشاعر يتميز عن بقية الناس بعلاقاته المتشعبة في مجتمعه، فحين يرى الشاعر ظاهرة لا تعجبه يعمل على هجائها، ومن خلال استطلاعنا لشعراء الموصل في القرن الرابع والخامس للهجرة وجدنا الشعراء يهجون بعض الظواهر الاجتماعية التي أثرت بهم.

فهذا السري الرفاء يهجو مغنية إذ يقول:

لو شِئتَ نهنهتَ من الدّمع وصُنْته عن دارسِ الرَّبْعِ

هَويتَها شمطاءَ قد جاوزتْ في العدّ تسعينَ إلى تسعِ

مُسْمعةً لم تحظ من حُبِّها بلذّة العينِ ولا السمع

تستنطق العودَ بمسودّةٍ يدعو عليها العودُ بالقطع

(1) معجم الأدباء 9/ 86-87.

لا تنثنــــى يبـــــساً وهـــل تهتـــدي شمائــــــلُ البـــــانِ إلى النبـــــع

فلـــو تـــراءت لـــك مـــصلُوبةً حـــسِبتَها جِـــذعاً علـــى الجِـــذعِ[1]

يوجه السري هجاءه المر لهذه المغنية الشمطاء التي جاوزت أكثر من تسعين عاماً فلم تعد تتمتع بلذّة السمع ولا البصر، ولقد ملها العود فدعا عليها بالقطع أي الممات، فهي يابسة كشجر النبع، فأين هي من شمائل البان، وهي من شدة صلابتها لو صلبت على الجذع لما فرقت بينها وبين ما صلبت عليه.

وللخباز البلدي هجاءٌ لظاهرة اجتماعية متفشية ليس في مجتمع تلك الفترة وإنما في كل الأزمان والمجتمعات ألا وهي ظاهرة النفاق والخيانة إذ يقول:

حوشـــيت مـــن صـــحبة خـــوّان يـــأتي مـــن الغـــدر بـــألوانِ

ولعنـــة الله علـــى كـــل مـــن لـــه لـــسانان ووجهـــانِ[2]

فالشاعر هنا يذم الخائن الغادر الذي لا يفتأ يغدر بالناس، ويلعن كل من له لسانان ووجهان ككناية عن المنافق، ولعلنا نلحظ أن هذا الهجاء لا ينبع من مصلحة ذاتية وإنما هو عامل مشترك بين الشاعر والناس في التعبير الهجائي عن هذه الظاهرة.

ولشاعرنا الوافد كشاجم في القرن الرابع هجاءٌ في ظواهر اجتماعية ومنها في هجاء رام:

مـــستهترٌ بـــالرمي واهٍ عـــضُدُه يُطيعـــه القلـــبُ وتعـــصيه يَـــدهْ

أخـــصُّ شـــيءٍ حـــين يرمـــي طـــرده كأنـــه فـــؤادُه أو كبـــدهْ[3]

فلقد حاز هذا الرامي من الشاعر كشاجم هجاءً وصفة بالوهن والاستهتار، وقد نرى المصلحة الفردية وراء هذا الهجاء في هذا الرامي الذي لم يحسن الرمي فهجاه الشاعر، ولكشاجم هجاءٌ في هذا المعنى الذي ينبثق من المصلحة الفردية في ذم عوّاده إذ يقول فيها:

جـــاءت بعـــودٍ مثلـــها نـــافرٍ كأنـــه نغنغـــة الـــضفدعِ

(1) ديوان السري الرفاء2/ 375. نهنهت: كففت.

(2) شعر الخباز البلدي/ 36.

(3) ديوان كشاجم/ 140.

مـــضطرب الأوتـــار منقوصـــها مـــستقبح المـــدفع والمقطـــع

يـــودُّ مـــن يـــسمع أوتـــاره لـــو فُقِـــدَ الـــسمع فلـــم يـــسمع

فأقبلـــت تـــضربُ غـــير الـــذي تُحـــسين والنغمـــة لم تُتبَـــع[1]

فشاعرنا كشاجم لم ترق له هذه العوّادة فأنزل بها هذا الهجاء، فهي نافرة كعودها الذي يصدر صوتاً كنقنقة الضفدع، ونرى توجه الهجاء إلى العود والعوّادة على السواء، فهذه العوّادة لا تحسن الضرب على العود، والعود نفسه مضطرب الأوتار وناقصها، ولو سمعه مستمع لفرّ منه ولتمنى لو أنه لا يسمع من شدة نشاز صوت العود.

وهناك مقطوعة رصدناها في شعر القرن الخامس لشاعرنا الوافد الوزير المغربي والذي يهجو فيها النفاق عند الناس إذ يقول:

أرى النـــاس في الـــدنيا كـــراعٍ تنكّـــرت مراعيـــه حتّـــى لـــيس فـــيهنّ مرتـــعُ

فمـــاءٌ بـــلا مرعـــىً ومرعـــى بغـــير مـــا وحيـــث تـــرى مـــاءً ومرعـــىً فمـــسبعُ[2]

فقد شبه طبائع الناس ولاسيما في النفاق كالراعي الذي تنكّرت مراعيه، فإن وجد الماء فلا يوجد المرعى وإن وجد المرعى فهو بلا ماءٍ دلالة على تغيّر الناس في الطبائع والأخلاق والسلوك، وحيث يوجد المرعى والماء المشاهد بالعين فلا يخلو ذاك المرعى من السباع وهي الوحوش الفتاكة، كدلالة على النفاق المبطّن عند الناس.

إذن هجاء الظواهر الاجتماعية جاء عند شعراء الموصل بشكلين شكل فيه مصلحة فردية جاء من تصرف فردي تجاه ظاهرة من ظواهر المجتمع، وشكل فيه مصلحة عامة أراد الشاعر بصدق أن ينقد هذه الظاهرة أو تلك في مجتمعه.

- الرثاء

يسير الرثاء مع المديح بخط واحد غير أن ما يفصلهما هو أن المديح تعداد مناقب الإنسان الحي، والرثاء تعداد مناقب الإنسان الميت. فبعض الدارسين لفن الرثاء رأوا أن هذه

(1) نفسه/ 338. النغنغة: اللحمة في الحلق تحت الأذن.

(2) معجم الأدباء 9/ 87؛ وفيات الأعيان 2/ 173.

المقارنة بالنسبة إلى الرثاء يحوجها عنصر الوفاء فيه[1]، فإذا كان المديح يحتمل الصدق وغير الصدق، فإن الرثاء غالباً ما يتمتع بالصدق لكي يحمل معنى الرثاء.

ويعد الرثاء من الموضوعات البارزة في شعرنا العربي، إذ طالما بكى شعراؤنا من رحلوا عن دنياهم وسبقوهم إلى الدار الآخرة، ويحتفظ الشعر العربي بتراث فخم من المراثي التي عبّرت عن واقع حال العاطفة الإنسانية التي تمتع بها شعراء الأمة العربية[2].

وإذا أردنا تتبع تلك المراثي عبر العصور وجدنا أن عصر ما قبل الإسلام يأتي في مقدمة العصور ترتيباً، فلقد عرف العرب فن الرثاء في هذا العصر، وكان الرجال والنساء جميعاً يندبون الموتى ويقفون على قبورهم مؤبنين لهم مثنين على خصالهم فكانت الصورة الجاهلية للمراثي صورة معقدة بما تملكه من وسائل فنية وقوالب وصيغ منوعة شارك فيها الرجال والنساء.

ولما جاء الإسلام لم يختلف فن الرثاء عن العصر الذي كان قبله سوى في النظرة إلى الميت، فقد أصبح الناس في الإسلام ملتزمين مؤمنين بالقضاء والقدر بما كانت توحيه لهم آيات الذكر الحكيم على لسان سيدنا رسول الله (ﷺ)، فلم نعد نسمع في رثاء الأموات إلا التعابير الإسلامية النابعة من الإيمان بالله واليوم الآخر، وانتهت آثار الشرك التي كانت متناثرة في أشعار المراثي للجاهليين[3].

وفي العصر الأموي سار الرثاء بخطى مواكبة للعصر الإسلامي والجاهلي مع تطور بعض مظاهر الرثاء أثر الحضارة الجديدة التي شهدها القرن الثاني، فلقد تفنن شعراء القرن الثاني في فن الرثاء، إذ خرجوا من دائرة رثاء الأشخاص إلى آفاق أخرى معنوية وحسيّة، فبدلاً من رثاء الميت ظهر رثاء الملاهي والدنان والحيوان[4].

أما في العصر العباسي فقد سار الرثاء على نهج الأمويين في الجمع بين المراثي التقليدية أو اتباع الحضارة الجديدة، مع تغير واضح في صور الرثاء الجديدة التي كانت في العصر الأموي، وذلك لاختلاط التفكير العام وتأثره بالثقافات الأخرى، وكان أبرز هذه التغييرات المتأثرة بالحضارة الجديدة عدم اهتمام الشعراء بشخص المرثي بقدر اهتمامهم

(1) ينظر: الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب، محمود حسن أبو ناجي/ 11.

(2) ينظر: الرثاء، شوقي ضيف/ 5-7.

(3) ينظر: الرثاء في الشعر العربي/ 111.

(4) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني/ 439 وما بعدها.

وعنايتهم بالحديث عن الموت والدهر، ومن جهة أخرى شيوع الرثاء في غير الأشخاص الذي أخذ طابعاً مختلفاً عن العصر الأموي بدخول الفكاهة فيه من جهة والمجون من جهة أخرى[1]. إلى جانب ذلك فقد ظهر في العصر العباسي الثاني رثاء المدن والحضارات، بعد أن اجتاحت الحروب والغزوات الصليبية مواطن كبيرة من جسم الأمة الإسلامية، فقام الشعراء برثاء مواطن الخراب والدمار التي حلت بالعرب المسلمين[2].

هذه النبذة يسيرة عن فن الرثاء وتطوره في الشعر العربي وقد لاحظنا أن الصورة الجاهلية للرثاء استمرت في أدبنا العربي في عصوره المختلفة تارة تنمو وتارة تتطور، تحت تأثير نمو العقل العربي من جهة، وتطور حياة العرب واختلاف الأحداث من جهة ثانية، فالتطور الذي أصاب فن الرثاء لم يخرج عن المضمون في شيء ولكن في شكله فحسب[3].

ولابد ونحن في إطار حديثنا عن الرثاء أن نذكر ضروبه الثلاثة المتمثلة بالندب، والتأبين، والعزاء. فهذه الضروب تنبع من الرثاء وهو متمثلٌ بها ولا يقال رثاء إلا إذا اجتمعت واحدة من هذه الضروب فيه.

فأما الندب فهو البكاء على الميت بالعبارات المشجية والألفاظ المحزنة التي تصدع القلوب وتذيب العيون الجامدة[4]، وأما التأبين فهو الإشادة بالميت وتمجيده وذكر مناقبه ومحاسنه وذلك من أجل الحفاظ على ذكراه وحتى لا ينسى ويبقى ماثلاً أمام ذويه[5]. وأما العزاء فهو ذلك الضرب الذي يميل إلى المواساة والتذكير بحقيقة الموت والحياة والعظة والعبرة، من أجل الصبر على محنة الموت ومواساة أهل الفقيد ودعوتهم إلى السلو ونيسان المصيبة[6].

ولابد أن التطور الذي أصاب فن الرثاء في العصر العباسي قد انتقل إلى بقية الأمصار ولاسيما لدى شعراء الموصل في الدولة الحمدانية والعقيلية إبان القرنين الرابع والخامس

---

(1) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري/ 213 وما بعدها.

(2) ينظر: شعراء شهدوا غزواً للعراق، عبدالله محمود طه المولى، بحث منشور في مجلة آداب الرافدين، ع41، 2005م.

(3) ينظر: الرثاء/ 9 .

(4) ينظر: نفسه/ 12.

(5) ينظر: نفسه/ 54-55.

(6) ينظر: شعر الرثاء العربي واستنهاض الهمم، عبدالرشيد عبدالعزيز سالم/ 89.

للهجرة، وقد بدأ التطور واضحاً لدى شعراء الموصل من خلال الاتجاهات التي سار عليها الرثاء، إذ نرى أن هناك اتجاهين برزا في فن الرثاء مثل الأول رثاء الأهل والأصدقاء، ومثل الثاني رثاء الظواهر الاجتماعية من حيوان وأدوات لهو وغيرها، فهذان الاتجاهان من عوامل التطور التي أصابت الرثاء على مر العصور واستقرت في العصر العباسي، وجاء شعراء الموصل واقتفوا أثر ذاك التطور واستخدموه في قصائدهم الرثائية.

وقد رصدنا لشعراء الموصل رثاءً للأهل والأصدقاء إذ يقول السري في رثاء أبيه:

كَـرُّ الخطوب على الفوارسِ ... وطُلابها الصِّيدُ الأشاوسْ

والدهرُ يطرقُ بالفوا ... دح أو يُصبِّح بالدّهارِسْ

....

مالي أرى الربضَ اقشعرْ ... لفقدهِ فتراه يابس

وارتدّ مُسودُّ النهار ... وكان مُبيضُّ الحنادس

ولقد أراه مُفوَّف الـ ... أبرادِ مُهتزُّ المغارس

....

وغدت تجرُّ بساحتيه ... ذيولَها النّكْبُ الروامس

يا ابن السريّ سرى الغمام ... إليك بالغُرّ الرواجسْ

حتى يعودَ ثراكَ غضّ ... العودِ مُخضرّ الملابس

ولئن رحلت عن الأنيس ... إلى محلٍ غير آنس

فالدهرُ ليسَ يفُوتُ ركـ ... ضَ خطوبهِ ركضُ الفوارس

أوما رأيت ضراغمَ الـ ... دنيا لِوُثْبته فرائس(1)

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 324-326. الأشاوس : الذي ينظر بمؤخرة عينه؛ الدهارس: الدواهي؛ الربض: أسم مكان في الموصل؛ الروامس: الرياح التي تدفن الاثار؛ الرواجس: الغيوم الراعدة.

هذه عبارات تنبع من قلب مخلص لشاعر يرثي أباه، وقد نرى المقدمة الجميلة الخارجة إلى الحكم والعظات، فالسري يوضح في مقدمة قصيدته الرثائية حال الدهر مع الناس ولاسيما هنا مع أبيه الذي نالت الخطوب منه بعد أن كان فارساً مغواراً، فأوردته الثرى ورحل عن الدنيا إلى مكان غير آنس، ثم يذكر أن حال الدنيا واحد عند جميع الناس في ركضهم نحو الموت ومفارقة هذه الدنيا، فالحال سواءٌ عند الفقير والغني في هذا الأمر، ونجد أن القصيدة الرثائية هذه قد خرجت إلى العزاء.

ونمضي مع السري في رثاء الأهل ونرى أنه في قصيدة أخرى يرثي أخاه، وعموماً لا يقل رثاء الأخوة عن رثاء الآباء، فالأخ عزيز على النفس، وفي ذلك يقول السري:

لامُتُّ قبلك يا أخي لا بالخلا ... بالنفس عنك ولا تُمت قبلي

وبقيتَ لي وبقيتُ فيك ممتعاً ... بالبرّ والنعماء والفضل

حتى إذا قصد الحِمامُ لنا ... من بعد عمر وارد الحبل

متنا جميعاً لا يؤخّر واحدٌ ... عن واحدٍ لمرارة الثكلِ[1]

فهذه المرثية لشاعرنا السري في أخيه وهو حي، إذ يعزي السري أخاه ويعزي نفسه في الأمر المحتوم الذي هو الموت، ويود السري أن يموت مع أخيه في وقت واحد حتى لا يصاب بالحزن العميق على فقده، وفي الحقيقة لا تعد هذه المرثية في الأحياء الأولى من نوعها، فقد سبقتها مرثيات كثيرة في تاريخ الرثاء العربي[2].

ونمضي مع شعراء الموصل فنرى أن الوافد كشاجم في القرن الرابع قد رثى أباه بقوله:

أيّ أب رُزِئْتُه ... أهلكتُ صبري إذ هلكْ

شمسي هوت من فلك الـ ... مجد وللمجدِ فلك

وكوكبي باخَ فقد ... دجا ظلامي وحلك

---

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 815.

(2) ينظر: الرثاء في الشعر العربي/ 26.

يـــــا أبـــــتي أيّ أســـــىً	لم تُبـــقِ لابـــن ثكلـــك
خلّفتَـــــــهُ مقتفيـــــــاً	إلى المعـــــالي سُـــــبُلك

....

وددت لـــــو بجـــــسدي	كنـــتُ احتملـــتُ عِللـــك
وددت أنـــــي للمنـــــا	يـــا كنـــتُ يومـــاً بـــدلك
تغمـــــد الله بـــــح	ســـن العفـــو عنـــه زللـــك
مـــــسامِحاً غـــير مـــو	فٍ بالحـــساب عملـــك

....

يـــــا أبـــــتي كـــــلّ أبٍ	يـــــورد يومـــاً منهلـــك
والحـــيُّ يقفـــو مـــن مـــضى	بـــه الـــردى حيـــث ســـلك[1]

ترتكز هذه المرثية بما تضمه من عبارات ألم وتحسر على فقد الشاعر لوالده إلى الصدق التام الذي لا يشوبه شائبة، فهو متألم على فقد أبيه الذي فقد صبره بهلاكه، وكأن والده كوكب انطفأ نوره وشمس هوت، ثم نرى أنه يعرض لأعمال أبيه في الدنيا التي شارفت المعالي ويتمنى لو يقتفي أثره إلى تلك المعالي، ويطلب له السماح والمغفرة من الله عز وجل على أعماله في هذه الدنيا، ثم يذكر أنه مات وكل إنسان سيموت سواءً كان أباً أو غير ذلك فالكل مقتفٍ أثره ومفارق الدنيا، ونرى أن هذه المرثية قد خرجت إلى التأبين لما فيها من ذكر مناقب الميت والإشادة به.

وقد شارك الأمير الحمداني أبو المطاع ذو القرنين بن ناصر الدولة في رثاء صغير مات لأحد أقاربه فقال:

جمـــر الغـــضا في حـــره ولهيبـــه	في قلبـــه مـــن كربـــه ووجيبـــه

---

(1) ديوان كشاجم/ 384-385. باخ: انطفأ.

وصلت مفارقة الحبيبي أنينه بحنينه وزفيره بنحيبه
بدر بدا ما سرني بطلوعه حتى انثنى لي رائعاً بمغيبه
والموت أقرب نازلاً فقريبه كبعيده وبعيده كقريبه
ذنب الزمان إليّ فيك مهوّن ما قد تقدم من عظيم ذنوبه[1]

لقد تلقى أميرنا الشاعر خبر وفاة أحد صغار أقاربه فأراد عزاءه فبرع بذلك، فلقد عبر عن هذه الفاجعة بكلام منمق يسير إلى القلب مباشرة، إذ جعل جمر الغضا في قلب والد الصغير المتوفى، وكربه لمفارقته كربٌ عظيم حتى ليبان زفيره من شدة المصاب، وأراد الأمير في مجمل مواساة أهل الفقيد الصغير إلى لفت انتباههم إلى أن مصير الإنسان نحو هذا الطريق ولا أحد يتنأى عنه.

ومن المرثيات التي رصدناها لشعراء القرن الخامس مرثية للأمير قرواش بن المقلد في أبيه إذ يقول:

يا قصرُ: ما فعل الكرا مُ الساكنونَ قديمَ عصركْ
عاصرتهم، فنبذتهم وشأوتهم طراً بصبرك
ولقد أثار تفجّعي - يا ابن المسيّب - رقمُ سطرك
وعلمتُ أنّي لاحقٌ بك دائباً في قفْوِ إثرك[2]

فالمرثية حوار مع القصر الذي ظل شامخاً ولم يخلد ساكنيه العظام، فأبوه كان يقطن هذا القصر العظيم وكان ذا سلطان وجاه ولكنه تركهم ورحل عن هذه الدنيا، ولقد أثار هذا الحدث تفجّع الشاعر الأمير بأبيه الذي أدرك أنه لاحق به، وقد شملت المرثية عزاءً للنفس بهذا المصاب الأليم الذي سوف يدركه الجميع.

وهذا ما كان من رثاء الأهل من آباءٍ وأبناء وإخوان، وإذا تركنا هذا الشطر من الرثاء انتقلنا إلى شطرٍ آخر هو رثاء الأصدقاء الذي تزداد فيه العاطفة حرارةً والشعور اتقاداً والنفس حسرة، فالمرء على دين خليله والصديق هو كاتم السر ومؤنس المجلس ومستودع

(1) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 128-129.
(2) فوات الوفيات 3/ 200.

السمر[1]. وكان لشعراء الموصل رثاء للأصدقاء الذين طابت أنفسهم معهم ولاسيما عند السري والخالديين وكشاجم، إذ يرثي السري صديقاً له يدعى أبا جعفر إذ يقول فيه:

أبا جعفرٍ كانت يداك سحائباً ... تفيض على الركب العُفاةِ غِزارُها

فما للندى قد سُدَّ منك مسيله ... وما للمعالي عطلت منك دارُها

ثويت فأغنيت البلاد عن الحيا ... وطابت بقاع الأرض إذ أنت جارُها

لقد قُبضت أيدي المكارم والندى ... وفُلَّ على رغم العُداةِ غِرارها

وأظلمتِ الآفاقُ بعد محمدٍ ... فسيّانِ منها ليلها ونهارها[2]

ما من شك أن معاني هذه المرثية تفيض بعبارات صادقة نحو صديق كان السري يوده، لذلك عمد إلى تأبينه وذكر مناقبه الحسنة، فهو الكريم الذي فاضت يداه إلى كل الناس، وهو الذي أظلمت الآفاق بفقده، بعدما قبضته يد المنون، فأظلمت الآفاق الواسعة سواءً في الليل أو النهار.

أما الخباز البلدي فإنه يتوجع على صديق له مات أبواه إذ يقول:

يا ذا الذي أصبح لا والد ... له على الأرض ولا والدهْ

قد مات من قبلهما آدم ... فأي نفسٍ بعده خالدهْ[3]

ويبدو أن منزلة هذا الصديق عند الخباز البلدي كانت على درجة عالية من الود والاحترام مما دفع شاعرنا إلى أطلاق هذا الرثاء الذي بين فيه مصير الإنسان في كل زمان ومكان منذ عصر آدم وإلى عصرنا هذا فالنفس واحدة ومصيرها واحد في أمر الموت.

وفي مرثية أخرى للسري في بعض إخوانه ولكنها تحمل طابع السخرية في الرثاء إذ يقول:

وسألتُ عنه فقيل مات لما به ... قلبُ الندى لا شك ماتَ لما به

---

(1) ينظر: الرثاء في الشعر العربي/ 86.

(2) ديوان السري الرفاء 2/ 216.

(3) شعر الخباز البلدي/ 30.

وكأنما بخِلَ الزمان على الورى بقائه أو هابَه فبدا به
فلمن أصون مدامعي من بعده ولأيّما أبكيه من أسبابه
لخطابه لجوابه لصوابه لِحفاظِه لثوابه لعقابه
للحمل من مُنتابهِ للنصح عن أسبابه للصفح عن مُغتابه
للبيضِ من أثوابه للزُهْر من آرائه للغُرِّ من آدابه
لحجاه أم لنُهاه أم لِقِراهُ أم لِعُلاه أم لندَاه في أصحابه
هيهات لا يغني البكاءُ إذا سطا أسدُ الزمانِ بمخلبيه ونابه[1]

فطابع السخرية لهذا الشخص يسود هذه المرثية فبعدما سمع السري بموته ذكر الأسباب التي لا توحي البكاء عليه، وبذلك بدلا عن يرثيه ويذكر محاسنه ذكر معايبه بشكل ساخر، وأخيراً ختم مرثيته الساخرة ببيت جميل عندما قال أن البكاء لا يغني إذا جاء الموت وكشر عن أنيابه، فالسري يستفهم عن الأسباب التي تدعُهُ يبكي الفقيد فهو بخيلٌ، ولا يتحلى بحسن الخطاب، وليس لديه ضمير يدعوه إلى الثواب والعقاب، فضلاً عن أنه كان لا يصفح عن المغتاب ولا يملك آراء سليمة وآداب حكيمة، هذه الصفات السيئة كانت به فلماذا البكاء عليه.

أما الوافد كشاجم فله في رثاء صاحبه قصيدة طويلة تعج بمعاني الصدق إذ يقول في مقطع منها:

أي حراكٍ غال منك السكون ونار كيْسٍ أطفأتها المنونْ
يا بشْرُ إن تُودِ فكل امرئٍ يوماً بما صرت إليه رهين
....
وليس مملوك ولا مالك بخالدٍ كلٌ بموتٍ قمين
صانع ألطافٍ تأتي لها بحكمة كلتا يديه يمين

(1) ديوان السري الرفاء 1/ 444.

....

وجـــهٌ علـــى البـــاب إذا أُمّـــهُ　　زورٌ وفي الموكـــب حـــصنٌ حـــصين[1]

يبدو أن بشراً هذا كان صاحب كشاجم وغلامه، وبعد موته رثاه، وأبّنه وذكر محاسنه وأشاد بها، وقد كانت ألفاظ المرثية تعج بمعاني الصدق ينبع من القلب لفقد هذا الغلام والصاحب.

ولا نعدم مشاركة أمراء القرن الرابع في رثاء الأصدقاء، ومن ذلك ما قاله الأمير ذو القرنين بن ناصر الدولة في رثاء صديق له كان يكن له الود والاحترام حين قال:

دمـوع جفـون مـا يجـفُّ لهـا غـرب　　وحـسرة قلـب مـا يحـل بـه وجـب

وزفـرة محـزون كـأن ضـرامها　　لفيحـة جمـرٍ في الجـوانح مـا يخبـو

....

ومـا لوعـة المفجـوع يفجعـه العـلا　　كمـا لوعـة المفجـوع يفجعـه الحـب

ولا صـوّح النبـت الـنظير نباتـه　　ولا غـاض مـن ينبوعـه البـارد العـذب

ولا كـسفت شمـس النهـار فأظلمـت　　ولا طمـست في الأبـرج الأنجـم الـشهب

....

وكانـت بـك الـدنيا خـصيباً جنابهـا　　فقـد أصـبحت قـد عـمَّ أقطارهـا الجـدب

لقـد جـل قـدر الـترب بعـدك واعتلـى　　بـه شـرف إذ ضـم أوصـالك الـترب

فهـل ككتـابٍ فيـه ذكـرٌ نعيُّـهُ　　بـه كـسدت للوقـت في سـوقها الكتـب

ومـا الكتـب والآداب تكـسد وحـدها　　بـل المرهفـات البيض والـضمر والقـب[2]

يسير نهج هذه القصيدة نحو أنق يحاول إيصال أكبر قدر من صفات المرثي لكي يثبت الشاعر المنزلة الرفيعة له بعد أن حاول في الأبيات الأولى إعلان الألم وحسرة القلب

---

(1) ديوان كشاجم/ 484. غال: أهلك؛ الكَيِس: العاقل؛ القمين: الخليق.

(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 129-130. الضمر والقب: الكثيرة القعقعة.

والفاجعة الكبيرة على فقد هذا الصديق، ثم عرج في الأبيات الأخيرة إلى إنزالهِ منزلة رفيعة من خلال تفضيل هذا المرثي على كل شيء في العلم والمعرفة.

وترى أن رثاء شعراء الموصل في الأهل والأصدقاء كان صادقاً في أغلبه، وقد تنوعت فيه ضروب الرثاء من ندب وتأبين وعزاء، وقد رأينا فيه خروجاً عن الرثاء الصادق إلى الرثاء الساخر.

كان من عوامل التطور في القرن الرابع والخامس في شعر الرثاء الخروج من دائرة رثاء الأشخاص إلى رثاء الظواهر الاجتماعية اليومية والحياتية، فهذا السري هنا يرثي حجّامة ماتت إذ يقول:

وكاتبـــةٍ أقلامَهـــا تُنتـــضى	حديـــدٌ وأعنـــاقُ النـــساءِ طُرُوسُـــها
وأبقــت فِراخــاً حــين أُعــدِمن زقَّهــا	تــصرَّم نُعماهـــا وعـــاودَ بؤسُـــها
فمــن ذا يقيهــا الــسّوءَ أم مــن يُبيُحهــا	دمــاءَ ذواتِ الــدَّلِّ أم مــن يــسوسها
تعــزَّ فــإن للحمـــامِ نفوســنا	كــذاك الغــوالي للحمــام نفوسُــها[1]

فالسري يرثي هذه الحجّامة التي ماتت وتركت أطفالاً صغاراً وراءها كانت ترعاهم، فضلاً عن حرمان كثير من النساء اللاتي كنَّ يحتجمنَ عندها، وعموماً لا يمكن لأحد أن يقيها هذا المصير الساري له كل إنسان سواء أكان حراً أم عبداً.

وقد شمل رثاء الظواهر الاجتماعية أدوات الشرب، ومن ذلك ما يقول كشاجم في رثاء قدحٍ انكسر له:

عرانـــي الزمـــان بأحداثِـــه	فـــبعضٌ أطعـــتُ وبعـــضٌ فـــدحْ
وعنـــدي فجـــائع للنائبـــا	ت ولا كفجيعتنـــا بالقـــدحْ
وعِـــاءُ المـــدام وتـــاج البنـــان	ومُـــدني الـــسرور ومقـــصي الـــترح
....	
وأعجـــب مـــن زمـــن مـــانحٍ	وآخـــر يـــسلب تلـــك المـــنح

---

(1) ديوان السري 2/ 331. تصرَّم: ذهب.

فــلا تبعــدنّ فكــم مــن حــشىً عليــك كلــيم وقلــب قــرح
ســيقفر بعــدك رســم الغبــوق وتــوحش منــك مغــاني الــصبح

....

أقلّــبُ مــا أبقــت الحادثــا تُ منــه وفي العــين دمــعٌ يــسحْ
وقــد قــدح الوجــد مــني بــه علــى القلــب مــن نــاره مــا قــدحْ[1]

إن هذا الندب على القدح يؤكد تمسك الشاعر به ومعزته لـه، فهـو الـذي شـرب بـه الشاعر وأسعده ذاك الشرب وأغبطه، فهو رفيق الشاعر في دربـه فـلا عجـب أن يندبـه بعـد كسره وفراقه، فهو الذي كان يؤنسه في الصباح والمساء.

وقد لاحظنا أن رثاء الظواهر الاجتماعية قد شمـل رثـاء أدوات اللـهو وفي ذلـك مـا يقول كشاجم في رثاء عودٍ انكسر:

بـأبي أتيـك مـن الحـوادث والـردى يــا عــود لا بــل طــارق الحــدثان
فجعــتْ بــه غــرّد الأنــين كأنــه صــبّان مهجــوران يــشتكيان
هزِجــاً قِــوامُ لــسانهِ في أذنــه يــا مــن رأى أذنــاً قــوام لــسان
وكــأن مقبــضه جــبيرة ســاعدٍ قــد فُــصِّلت بالــدر والعقيــان[2]

إن تعلق الشاعر بالعود ملحوظ من خلال ألفاظ المقطوعة التي تعجُّ بالصدق على هذا العود الذي فقده الشاعر فبعد أن كان يغرّد له ويفرحه انقطع وترك الشاعر بلا عود صحيح يغرّد له، فبكاه وتفجّع لهذا المصاب الأليم فعمل على تأبينه.

وقد رثا كشاجم قمريٌ له مات إذ قال:

غــدر الزمــانُ وجــار في أحكامــه والــدهرُ عــين الخــائنِ الغــدّار
ورُزئــتُ أعلاقــاً علــيّ كريمــةً مــن قبــل أن تُقــضى بهــا أوطــاري

---

(1) ديوان كشاجم/ 130-131. القدحْ: الصعب؛ الغبوق: ما يشرب بالعشي.

(2) نفسه/ 465. الجبيرة: العيدان التي تجبر بها العظام.

وفجعتُ بالقمري فجعة ثاكلٍ	ففقدت فيه أمتع السُمَّارِ
لون الغمامةِ والغمامةُ لونه	ومناسب الأقلام بالمنقار
ولقد هجوت الصبر بعد فراقه	ولقد مزجتُ دماً بدمعٍ جاري[1]

إن هذا الندب لهذا القمري الذي فقده الشاعر يؤكد حب الشاعر لهذا القمري، فمن خلال أسلوب الشاعر في هذه المرثية نرى الصدق الذي يكتنفها في كل مفاصلها، فهو يشكو جور الزمان عليه عندما فقد طائره الذي كان يؤنسه في أوقاته ولم يعد يستطع الصبر بعد فقده.

- الفخر

الفخر من أكثر فنون الأدب دلالة على فطرة الإنسان، فهو صدى تطلّع النفس إلى ذاتها وحديث الشاعر عما يخصه، معظماً لصفاته ومشيداً ومظهراً ما فيها من جمال. والفخر هو الإشادة بالصفات الحميدة التي تخص المزايا الخاصة بالنفس أو القوم وبيان النسب الأصيل والشجاعة في الأعمال والأقوال[2].

وقد رافق الفخر الشعر العربي منذ عصر ما قبل الإسلام، فأخذ الشعراء يظهرون محاسن قومهم، ويعدّدون أيامهم التي صادفوا بها نصراً، ويباهون بأفضال قبائلهم وأجدادهم بالشجاعة وألوانها والفروسية وضروبها والكرم والنجدة والجوار، وكان الفخر أمراً لا مناص لأي قبيلة في التغني به من قبل شعرائها، وكانت القبيلة في عصر ما قبل الإسلام تتخذ لها شاعراً يتغنى بأمجادها ويكون داعية لها عند النصر ودرعاً يصد عنها المثالب إذا ما تعرضت إلى سوء من قبيلة أخرى[3].

يتضح من هذا الكلام أن الفخر في عصر ما قبل الإسلام كان يقوم في موضوعه على الأخلاق العربية المستوحاة من الفطرة وحياة البادية، في إيمان ثابت بالكرامة العربية والعزّة البدوية. وكانت حدوده فردية في الدعوى إلى مفاخر القبيلة.

(1) ديوان كشاجم/ 227-228.

(2) ينظر: الفخر والحماسة، حنا الفاخوري/ 5.

(3) ينظر: الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني 17/ 30.

ولما جاء الإسلام وضم العرب تحت لواء واحد، ودعاهم إلى بسط سلطانه، فكانت الخطوة الأولى غزوات الرسول (ﷺ)، ثم خطوات حروب الفتح التي امتدت إلى أغلب بقاع الأرض، انطلق الفخر مدوياً، ولكن بصبغة جديدة تمثلت بالصبغة الدينية، وخروجه عن حدود الفردية والقبيلة إلى أجواء القومية العربية الإسلامية[1].

فلما جاء العصر الأموي أخذ الفخر يعتلي مكانهُ بشكل صارخ، ويظهر على مسرح الحياة السياسية، فأصبح جزءاً منها، والمعروف أن الحياة السياسية التي تلون الفخر بها كانت تضم فرقاً متنابذة سياسياً كالأموية والزبدية والشيعة والخوارج التي أصبح لكل واحدة من هذه الفرق شاعرها الذي يخوض معارك الفخر معها. وقد تطاحنت هذه الفرق تطاحناً شديداً مما نبّه العصبيات القبلية وآثارها في الوقت الذي حاربها الإسلام، وبذلك كان شعر الفخر الأموي شديد الاقتراب من شعر الفخر في عصر ما قبل الإسلام لأنه كان شديد النزوع إلى ذكر الأيام وتعداد الأمجاد[2].

وعندما أطلّ العصر العباسي واتسعت آفاق التطور والمعرفة وسمت المدارك، وابتعدت النفوس عن الرواسب القبلية والمشاحنات التقليدية، بحيث لا تسمح البيئة الجديدة لهذه الرواسب القبلية بالظهور والانتشار، بيد أنّ ولادة ظروف أخرى أدت إلى استمرار الفخر القبلي بشكل واضح في العصر العباسي، إذ تمثلت تلك الظروف بتيارات الشعوبية، فأخذ العجم يبعدون العرب عن المناصب الكبرى في الدولة، وبدأ الكثير من إمارات العجم بالانفصال عن الدولة العباسية في ظل المبادئ الشعوبية[3]. ولذلك كان الفخر مضطرباً في العصر العباسي بين ترسبات القبيلة حيناً وبين الابتعاد عنها أحياناً أخرى.

وكانت الموصل في فترة العصر العباسي إبان القرنين الرابع والخامس في ظل الدولة الحمدانية والعقيلية تساير هذه الظروف لأنها تحت سيطرة دولة تابعة للدولة العباسية أولاً وتحت ظل شعراء سايروا الظروف التي مرت بالأمة العباسية ثانياً، ومن خلال استطلاعنا لشعراء الموصل وجدنا الفخر بالنفس يسودهم من كل جوانبهم، ذلك الفخر الذي يتحدث فيه الشاعر عن نفسه فيجلو خباياها ويكشف خفاياها ويطري مزاياها وأخبارها[4].

---

(1) ينظر: الفخر والحماسة/ 49.

(2) ينظر: نفسه/ 48.

(3) ينظر: فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين/ 168.

(4) ينظر: الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني/ 176.

فالفخر بالنفس أو الفخر الذاتي هو السمة الأساسية لشعراء الموصل في القرن الرابع والخامس للهجرة، فمن القرن الرابع برز السري الرفاء والخالديان وكشاجم، فمن قول السري يفخر بنفسه في مقطوعة يذكر فيها شرفه التليد وتحمله لعميق الصبر وأشدّه إذ يقول:

أحُلُّ بعقوةِ الشرفِ التليدِ والبسُ جُنّة الصّبرِ العتيدِ

وأعلمُ أنّني شرقُ المعادي ببرد شرابه وشجا الحسود

وأصفح والمنايا الحمرُ حولي تبرَّجُ والصواعق من جنودي[1]

فالسري يفخر بمكانته العالية من ذاك الشرف التليد، وهو الذي ينزل الغصات والهنات بأعدائه وحاسديه، وهو الذي يصفح عمن أخطأ معه في أشد حالات الغضب الذي يتمالكه فسيطر على غضبه رغم ما يمر به من صاعقة الغضب، ونرى مقدرة السري في التعبير على إيصال خصال نفسه الحسنة والفخر بها من خلال أسلوبه وعباراته المتينة هذه.

وقد شارك السري في فخره بالنفس أبو بكر محمد الخالدي الذي يفخر بقوته ورباطة جاشه إذ يقول:

صاحِ غمضت وما غمّـ ض جفنيَّ الهجود

ببريق هبَّ تحدو هُ بروقٌ ورعود

مُقبلٌ يقصد أحيا ناً وأحياناً يحيد

زجلٌ تحسبُ في قط ريه غيلٌ وأسودُ

علوُهُ في النجم لكن سفلُهُ حيث الصعيد

فيه للأزهرِ والرَّو ضة وعدٌ ووعيدُ[2]

فالخالدي يفخر ببسالته وقدرته على تحمل الصعاب مهما كانت ومهما حملت من بروق ورعود، فهو القوي الذي لا يهاب الغيلان والأسود، ورغم علوه فهو متواضع بسيط

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 80. العقوة: المكان أو المحل؛ الشجا: الغصّة؛ تبرّجُ: تلمعُ.

(2) ديوان الخالديين/ 42. الزجل: الضجيج أو الجلبة.

كالزهر، وقد نرى تلاحم هذه الأبيات في قدرتها على إيصال مضمونها من خلال إثبات نخوة الخالدي وشجاعته في كل الظروف.

وقد لاحظنا عند الوافد كشاجم في القرن الرابع فخراً بالنفس أيضاً على غرار شعراء الموصل ولكنه يميل إلى جهة العلم، أي أنه يفخر بنفسه من خلال علمه وقلمه إذ يقول في مقطوعةٍ له:

سَـلْ بـي وبالأيـام تعـرف ... أنـي ابـنُ دهـرٍ لـيس يُنـصِفْ

وبلاغـةٍ معروفـةٍ ... سُـهلتْ وأخطاهـا التكلـفْ

وسـطور خـطٍّ مؤنـقٍ ... في الطـرس كـالنور المفـوّف

والخـط لـيس بنـافعٍ ... مـا لم يكـن خطّـاً مُـصحَّف[1]

نرى أن كشاجمَ هنا يفخر ببلاغته المعروفة التي ابتعدت عن التكلف والمشقة فسارت بطريق السهولة المستقيمة والواضحة، ثم هو يفخر بخطه الحسن الذي هو كالنور على البرد أي الورق الأبيض. ويسير كشاجم بفخره الذي يضم العلم والقلم إذ يقول:

لـو بحـقٍ تنـاول الـنجمَ خلْـقٌ ... نلـت هـذي النجـوم باسـتحقاقِ

أوليـسَ اللسـانُ مـني أمـضى ... مـن ظُبـات المهنّـدات الرِقـاق

ويـدي تحمـلُ الأنامـلُ منهـا ... قلمـاً لـيس دمعـه بـالراقي

أفعوانـاً تهـاب منـه الأعـادي ... حيّـةً يـستعيذ منهـا الراقـي

وسـطور خططتُهـا في كتـابٍ ... مثـلَ غـيمِ الـسحابةِ الرقـراق

صـغتُ منـه مـن البيـان حُليّـا ... بـاختراع البـديع لا باشـتفاق

وقـوافٍ كـأنهن عقـود الـ ... ـدر منظومـة علـى الأعنـاق

....

ويحـار الفهـم الـدقيقُ إذا مـا ... جـال منهن في المعـاني الـدِقاقِ[1]

---

(1) ديوان كشاجم/ 351. المفوف: البرد الرقيق الذي فيه خطوط.

فالشاعر يفخر بعلمه الذي سما به نحو النجوم العوالي، فلسانه أقطع من السيوف، ويحمل قلماً تخاف منه الأعادي ويستعيذ منه الراقي صاحب الرقية، لأنه صاغ بهذا القلم البيان والبديع والقوافي الغرّ التي يحار بها الفهيم عندما يعمل على استخلاص معانيها وغاياتها. ونرى أن كشاجماً هنا يحاول إعطاء القيمة الكبيرة لنفسه من خلال فخره بعلمه وقلمه، وهو بالتالي فخر بالنفس أيضاً سار به على منوال بقية شعراء الموصل ولكنه لم يكن فخراً بالقوة والشجاعة بل بالعلم والقلم.

وقد رصدنا مقطوعة فخرية لأمير من أمراء الدولة الحمدانية وهو أبو زهير مهلهل بن نصر بن حمدان يفخر خلالها بقومه من خلال نصرهم على أعدائهم إذ يقول:

وقد علمتْ بما لاقته منّا ... قبائل يعرب وبنو نزار

لقيناهم بأرماحٍ طوالٍ ... تبشّرهم بأعمارٍ قصارِ[2]

فالأمير الحمداني يفخر بنصره على الأعداء، وقومه لقوا قبائل يعرب وبني نزار بالرماح الطويلة التي أزهقت أرواحهم، فهم بحق شجعان عند ملاقاة الأعداء الأمر الذي دعا أميرهم لشدة تأثره بالموقف الشجاع إلى إطلاق هذا الفخر بقومه، لأنهم أباة عند الشدائد.

أمّا شعراء القرن الخامس أيام الدولة العقيلية فلم ينأوا عن شعراء القرن الرابع في موضوع الفخر فقد كان شعرهم الفخري يعجّ بالفخر الذاتي، ولقد رصدنا بعض الشعراء الذين تناولوا الفخر في أشعارهم ولاسيما قرواش بن المقلد ومسلم بن قريش، وهم من أمراء دولة بني عقيل، فمما قاله الأمير قرواش بن المقلد:

من كان يحمد أو يذُمّ مورَّثاً ... للمال من آبائه وجدوده

فأنا امرؤٌ لله أشكرُ وحده ... شكراً كثيراً جالباً لمزيده

لي أشقرٌ سمح العنان مغاورٌ ... يعطيك ما يرضيك من مجهوده

ومهنّدٌ عضبٌ إذا جرّدته ... خلت البروق تموج في تجريده

---

(1) نفسه/ 360. الظُبات: جمع ظبة وهو حد السيف؛ الرقراق: المستوي المنبسط.

(2) يتيمة الدهر 1/ 89.

ومثقـــفٌ لـــدنُ الـــسنان كأنمـــا أمّ المنايـــــا ركّبـــــت في عـــــوده

وبـــذا حويـــتُ المـــال، إلا أنـــني ســـلّطت جـــود يـــدي علـــى تبديـــده[1]

فالأمير العقيلي قرواش بن المقلد هنا يفخر بنفسه فيذكر شجاعتها وكرمها، ويؤكد على شجاعة نفسه في ساحة المعركة، ومن خلال خيله وسيفه القاطع الذي لو جرّده ماجت البروق من تجريده، ورمحه الذي كأنما ركّب الموت في عوده، ونرى أنه كذلك يذكر كرمه الذي أغدقه على الناس ففاز بالمزيد، وقد نرى جمال السبك في هذه الأبيات التي حاول بها الأمير العقيلي الفخر بنفسه من خلال الترابط الوشيج بين الأبيات، فكلما ترك بيتاً نحو الذي يليه زادت نبرة الفخر عنده وبدوافع حقيقية تمثلت بقوسه وسيفه ورمحه وكرمه.

ويمضي الأمير العقيلي في فخره بنفسه فيذكر بسالته وشدّته في مقارعة النائبات والبلايا إذ يقول:

لله درُّ النائبـــــــات، فإنهـــــــا صـــــدأُ اللئـــام، وصـــيقلُ الأحـــرار

مـــا كنـــتُ إلا زُبـــرةً فطـــبعني ســـيفاً، وأطلـــق صـــرفهنّ غـــراري[2]

فالأمير قرواش بن المقلد يفتخر بنفسه التي أصبحت كقطعة الحديد يصنع منها السيوف، صقلت وكذلك يصقل الأحرار، كدلالة على تحمله مشاق البلايا ولا سيما ما كان يمثله زمنه من فتن كثيرة.

ويشارك قرواش بن المقلد الأمير مسلم بن قريش في فخره بنفسه إذ يقول:

إذا قرَعتْ رحلـي الركـاب تزعزعـت خراســان، واهتــز الــصعيد إلى مــصر[3]

فهو يفخر بنفسه، وبشجاعته وإقدامه وسطوته الواسعة، إذ يذكر صولاته التي تزعزع البلدان وتهزها، ونرى مدى ثقة الأمراء العقيليين بأنفسهم من خلال هذه الأبيات، فهم عرب أشاوس رغم ما كان يعتري حكمهم من تنازع واضطراب.

وللوزير المغربي الوافد في القرن الخامس مقطوعة فخرية يفخر بها بذاته حيث يصبّ على نفسه الكثير من الثقة في مواجهة مهام الحياة إذ يقول:

---

(1) دمية القصر، الباخرزي 1/ 130-131. العضب: القاطع.

(2) دمية القصر 1/ 130.

(3) خريدة القصر (الشام) 2/ 262.

سأعرُض كلَّ منزلةٍ تعرّض دونها العطبُ

فإن أسلم رجعتُ وقد ظفرتُ وأنجح الطّلبُ

وإن أعطبْ فلا عجبٌ لكلّ منيّةٍ سببُ[(1)]

إن أبيات الوزير المغربي فخر بالنفس في مواجهة الحياة، فهو يملك الثقة التامة بنفسه ويحاول أن يرفع منزلته رغم كل شيء في سبيل النجاح، وإن أخفق في تحقيق مراده فلا عجب فإن لكل منية سبباً، فالثقة بالنفس هنا واضحة من خلال تعرض الوزير المغربي لأحد أمرين إمّا النجاح أو الموت في سبيل إعلاء منزلته.

وهكذا رأينا أن شعر الفخر لدى شعراء الموصل إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة كان فخراً ذاتياً ذا شطرين، مثّل الأول الفخر بالقوة والحماسة ورباطة الجأش ومثل الثاني الفخر بالعلم والقلم والبلاغة والشعر.

(1) معجم الأدباء 9/ 87؛ أعيان الشيعة، محسن الأمين الحسيني 27/ 24.

المبحث الرابع

موضوعات أخرى

الشكوى– الأخوانيات والمساجلات – الحكمة – الزهد والتصوف - الحنين

مثلت موضوعات الشكوى والأخوانيات والحكمة والزهد والحنين موضوعاتٍ لم تقل أهميةً عن بقية الموضوعات التي قمنا بدراستها لدى شعراء الموصل إبّان القرنين الرابع والخامس للهجرة، ولكن لقلة نصوصها ارتأينا أن ندمجها في إطار واحد.

- الشكوى

الشكوى عاطفة أساسها الشعور بالحرمان، وهي من أدل الفنون التي تفصح عن عاطفة الإنسان المتشائمة الناقمة، التي تعكس أوجاع النفس نتيجة التناقض والإحباط أو وجود «خلل في المجتمع يقف حائلاً دون إنضاج العلاقات الإنسانية الرفيعة»[1].

وقد ظهرت الشكوى في الشعر العربي القديم، وصاحبت العصور إزاء ما واجهوه من اختلال سياسي وتناقض اجتماعي واضطراب نفسي، فضلاً عن أمور شخصية وخلقية أخرى[2]. ومع أن الألم والنقمة والسخط هي الظواهر العامة في شعر الشكوى، لكن هذه الظواهر تكاد تتمايز، وتختلف من عصر لآخر.

ففي عصر ما قبل الإسلام لم يكن شعر الشكوى يمثل ظاهرة عامة كباقي فنون الشعر كالفخر والغزل والوصف وغيرها، وهذا راجع بطبيعة الحال لنفسية العربي الذي يأبى الخنوع أو الخضوع لإظهار الضعف، ولكنّه مع ذلك وجد نفسه في لحظة من اللحظات يشكو ويتظلم لذلك فالعربي قبل الإسلام «قد تظلّم حينما شعر بالظلم، وشكا حينما أحسّ بالحيف»[3]. وهذه الشكوى اتسمت بالصدق لأنه مثل واقعهُ خير تمثيل في شعره، فنقل

---

(1) ظاهرة الشكوى في شعر هذيل، بتول حمدي/ 17.

(2) ينظر: الشكوى في شعر القرن الرابع الهجري، جواد رشيد مجيد/ 7.

(3) الشكوى في الشعر الجاهلي، قحطان رشيد التميمي، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ع13، 1970 / 25.

وقائع وتجارب شاهدها وأحسَّ بها وانفعل لها[1]. ومن أكثر المعاني التي طرقها الشاعر قبل الإسلام في شكواه هي شكوى القريب والزمان وسوء الحال والكبر والحبيبة[2].

وعندما بزغ فجر الإسلام، خرج شعر الشكوى فيه إلى أمور ألصق بمبادئ الدين الجديد والإيمان به، فتوجه الشعراء بالشكوى إلى الله بكل مظاهر الشكوى، وقد زخرت الشكوى بمثلها الأخلاقية، فبعدما كان الجاهلي يعتقد أن للدهر سطوة على جميع المخلوقات وبما فيها الإنسان، أصبح الإيمان بالقضاء والقدر هو المسيطر على الإنسان المسلم، وبذلك ارتقت نظرة الشاعر المسلم إلى مستوى ديني رفيع في شكواه[3].

وحلَّ العصر الأموي، واشتدَّ صراع الأحزاب فيما بينها مع الحكم الأموي، فتلوّن شعر الشكوى بصبغة سياسية وتحول إلى شعر للعواطف والميول والاتجاهات المتنافرة.

وفي العصر العباسي شهد شعر الشكوى نتيجة للمتغيرات الواسعة التي شهدتها الحياة العامة أثراً كبيراً بكل أشكالها، فقد استطاع شعراء الشكوى التوسع في معانيهم استجابة لظروف العصر، فظهرت المقاطع الشاكية المستقلة كما تفننوا في طرائق عرضهم لقصائدهم الشاكية، فوجدت في العصر آفاق جديدة لشعر الشكوى استجد بعضه وعبر عن معاناة الشعراء وآمالهم وطموحهم، وجسّد سخط الإنسان ونكبته وتشاؤمه كشكوى الفقر والزمان وسوء الحال[4].

وهكذا استمر شعر الشكوى يزدهر ويتطور ويتغير تبعاً لتطور مظاهر الحياة المختلفة وتعقدها وتشابكها وفق ما اقتضته العصور.

ولم ينأى شعراء الموصل عن أقرانهم في العصر العباسي في خوضهم غمار المعاني الشاكية والتفنن بها، فسارت شكواهم باتجاهات ثلاثة هي شكوى الزمان، وشكوى الأهل والأصدقاء، وشكوى الشيب.

ولا عجب أن نرى شعراء الموصل إبان القرنين الرابع والخامس يحذون حذو أقرانهم من شعراء عصرهم في الخلافة العباسية في خوضهم المعاني الشاكية المتمثلة بشكوى الزمن، فهم وأقرانهم من شعراء عصرهم مرّوا بنفس الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية

(1) ينظر: الشعر الجاهلي، محمد النويهي 2/ 884.

(2) ينظر: الشكوى في الشعر الجاهلي/ 141 وما بعدها.

(3) ينظر: الإسلام والشعر، سامي العاني/ 105 وما بعدها.

(4) ينظر: الشكوى في شعر القرن الرابع الهجري/ 18-19.

التي أنهكت كاهلهم ودعتهم إلى التشكي من تلك الظروف فبعد أن تقطعت أوصال الدولة العباسية وانقسمت إلى دويلات نتيجة سيطرة الأعاجم عليها ساد الظلم في كل ناحية من نواحي الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ولعلّ الحياة الاقتصادية انحدرت إلى أسوأ حال حين شحّت الأرزاق وعمّ الفقر والمجاعات والأمراض[1].

هذه الظروف أدت بالشعراء إلى إطلاق التشكي من الزمان وسوء الأحوال، ولم ينأ شعراء الموصل عن هذه الأحداث فسلكوا مسلك أقرانهم، ولعلّ أوّل من يطالعنا من شعراء الموصل من الذين تشكّوا من الزمان الخالديان، فهذا أبو عثمان الخالدي يشكو الدّهر إذ يقول:

ظالمٌ لي وليتَهُ الـ	دهرَ يبقى ويظلمُ
وصلُه جنّةٌ ولـ	كنّ جفاه جهنّمُ
ورضاهُ وسخطه الـ	دّهر عرسٌ ومأتَمُ[2]

فأبو عثمان الخالدي يتظلم من الدهر الذي جفاه، وقد سار العديد من شعراء الموصل نتيجة لما شاهدوه من اضطراب شديد في الأوضاع السياسية والاقتصادية على هذا المنوال، فهو هنا يعبر عن حال عاشها مع الدهر فمع وصله رخاءٌ وترفٌ ومع جفائه نار وألم، وعموماً رضى الدهر وسخطه واحد عنده.

وهذا أبو بكر الخالدي يشتكي جور الدنيا عليه وعلى صبره عليها فهي التي تأخذ عمره، وهو يعمل على عمرانها إذ يقول:

يا خليليَّ من عذيري من الدّنـ	يا ومن جورها عليَّ وصبري
عجباً أنّني أنافس في عِمـ	رانِ إيّامها وتخربُ عُمري[3]

---

(1) ينظر: صورة الأرض/ 140 وما بعدها؛ تاريخ الدويلات العربية الإسلامية/ 161 وما بعدها.

(2) ديوان الخالديين،/ 147.

(3) نفسه/ 61.

فالخالدي صابر على جور الدنيا وهو يعلم أنها تأكل أيامه وتفني عمره، ويطلب من خلانه أن يعذروه في شكواه من الدنيا التي مهما زادت من جورها عليه فهو صابر ومحتسب أذاها الذي نخر عمره فأصبح لا يأبه بها.

أما الوافد في القرن الرابع كشاجم فإنه يتظلم من الدهر ويشكو حظه فيه إذ يقول:

الحمدُ لله نال الناسُ حظهم ... وأخطأتني على استحقاقها الرتب

وعاقني عن طِلابيها أُصَيْبِيَةٌ ... يأبى فِراقهم الإشفاقُ والحدب

وللمراتبِ أسبابٌ مُبلّغةٌ ... كما لها عنَّ من إدراكها سببُ

وما التعجب لو أني ظفرت بها ... بل في تنكبها اللأوى بها العجب[1]

فالشاعر قليل الحظ لأنه لم يأخذ في الحياة حظّه الحقيقي، فرتب الحظّ أخطأته في إعطائها حظّه، وهو بعد ذلك يتمنى لو لم تخطئه تلك الرتب، وأنه لو ظفر برتبة حظٍّ عالٍ فما العجب في ذلك، ولكن لم تتح له أسباب وصول الحظ العالي، وهو محتسبٌ لتلك الشدّة، ولعلّ كشاجم دائم التشكي من حظّه، فهو في مقطوعة أخرى يطالب الدنيا وأيامه بإنجاز الموعد بالوفاء ولكن طلبه يذهب مع الدنيا التي نكثت بالوفاء له إذ يقول:

أطالب أيامي بإنجاز موعدي ... وها هي تلوي بالوفاء وتجمح

أقول عساها أن تلين لمطلبي ... قليلاً فبعض الشوك بالمنّ يسمح[2]

ونرى الشاعر في هذه المقطوعة يطالب الدنيا ولو بقليل من الوفاء ولكنها تأبى عليه ذلك رغم أن الشوك يسمح ويعطي المن، فمال هذه الدنيا لا تسمح قليلاً برغد العيش وتأخذ ولا تعطي.

ومثل هذه النظرة السوداوية على الدنيا والدهر وجورهما كثير لدى شعراء الموصل، فهذا شاعرنا الوافد من نصيبين الببغاء يشكو دهره إذ يقول:

أكلّ وميضِ بارقةٍ كذوبُ ... أما في الدهر شيءٌ لا يريب

---

(1) ديوان كشاجم،/ 42. اللأوى: الشدة؛ أصيبية: مصغر صبيان؛ الحدب: العطف.

(2) نفسه/ 110.

تشابهت الطباعُ فلا دنيءٌ يحنُّ إلى الثناء ولا حسيب

وشاع البخلُ في الأشياء حتى يكاد يشحُ بالريح الهبوب

فكيف أخصُّ باسم العيب شيئاً وأكثر ما نشاهده معيب[1]

فالببغاء يشكو الدهر وما يسفر عنه من أشياء معيبة في طباع خلقهِ، فكلّ شيءٍ معيب بنظر شاعرنا في هذا الدهر، إذ نراهُ يعزي ظاهرة الكذب وعدم الوفاء فلا دنيء ولا حسيب يخلص المودة، وناهيك عن البخل الذي وصل بالريح الهبوب فهذا حال الناس وما وصلت غليه طباعهم غمرهم العيب فلم يعد يخصُّ باسم العيب شيئاً لأن أكثر ما نشاهده معيب.

ومن شكوى الزمان وبلاياه ما نراه عند أبي وائل تغلب بن داؤد بن حمدان أحد أمراء بني حمدان في القرن الرابع لما أسر فنادى خليليه لما حلّ به من بلية إذ قال:

يا خليليّ أسعداني فقد عيـ ـل اصطباري على احتمال البلية

غربة قارظية وغرام عامري ومحنة علوية[2]

إن شكوى الأمير الحمداني من أسره بلية كبيرة أدت به إلى التظلم منها فهي غربة وغرام ومحنة، وباجتماع هذه الرزايا عليه فقد صبره ولم يعد يحتمل ما ألمّ به من تقدير الزمان له وحرمانه العز والجاه، فالغربة قارظية أي دائمة أبد الدهر، وغرام عامري نسبة إلى بني عامر عشاق العرب كليلى العامرية، ومحنة علوية نسبة إلى محنة آل علي بن أبي طالب (رضي الله عنه)، فقد أدخل الأمير كل معالم الحزن والألم على واقعه لما كان في الأسر.

وهذا الأمير الحمداني ذو القرنين بن ناصر الدولة يشارك في مقطوعة شاكية من الزمان وما يعانيه من الهم إذ يقول:

إذا تشكيتُ من وجدٍ منيت به وما أقاسيه من همٍّ ومن كمد

قالوا فما لك لا تبكي فقلت لهم الدمع تنشفه نارٌ على كبدي[3]

---

(1) شعر الببغاء/ 306.

(2) يتيمة الدهر 1/ 91.

(3) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 129.

فالأمير بما يقاسيه من هموم ومتاعب حريٌّ به أن يبكي ولكن رغم ذلك لا يصدر منه البكاء لأن الدمع ينشف في كبده قبل أن يصل إلى عينيه، فالأمير يحاول أن يعطي مبررات البكاء وفي الوقت نفسه يعلل عدم ظهور البكاء على عينيه.

ولم يغب الوزير المغربي وزير قرواش بن المقلد في القرن الخامس من إيراد أشعار الشكوى من الزمان، فهو يتحسّر على ليالي عمره التي تمر بلا نفع إذ يقول:

أقول لها والعيس تُحدَجُ للسُّرى ... عدي لفقدي ما استطعت من الصَّبرِ

سأنفق ريعان الشبيبة آنفاً ... على طلب العلياء أو طلب الأجر

أليس من الخسران أنّ لياليا ... تمرّ بلا نفعٍ وتحسبُ من عمري[1]

فالوزير المغربي رغم سفره إلى طلب المناصب والأجر إلاّ أنه يتحسر على فقدان ليالٍ من عمره من غير جدوى ولا نفع، فيصب جام غضبه على الزمان الذي أوصله إلى هذه الحالة المأساوية.

وكما عمد شعراء الموصل إلى التشكي من الدهر وجوره وبلايا الدنيا والزمان، عمدوا في الوقت نفسه إلى التشكي من المقربين لديهم من أهلهم وأحبابهم وأصدقائهم لسوء معاملتهم وأخلاقهم السيئة، فالشاعر كلما ضاق ذرعاً بأحد الناس ولاسيما معارفه عمد إلى شكواه، فكانت شكوى شعراء الموصل في القرن الرابع والخامس تنمّ عن صدق أحساس الشاعر نحو صديق خانه أو محبّ خذله أو أخٍ هجره.

ولقد رصدنا عدداً من المقطوعات في شكوى المقربين والأصدقاء، وقد اشتهر في هذا الجانب الوافد إلى الموصل في القرن الخامس المرتضى الشهرزوري، إذ نراه يتفنن في هذا اللون من الشكوى إذ يقول:

مالوا إلى هجرنا وملّوا ... ومن عقود العهود حلّوا

وكلما قلتُ قد تدانوا ... شدُّوا على العِيس واستقلّوا

فقال من منهم جفانا ... واعتاض عنّا فقلت كُلٌّ

قد حرَّموا وصلهم علينا ... واستعذبوا الهجر واستحلّوا[1]

---

(1) معجم الأدباء 9/ 88. تحدج: يشد عليها الحدج – وهو مركب للنساء.

فأصدقاؤه جفوه ورحلوا وكلما أراد لقاءهم هجروه وحرموه وصلهم لا بل استعذبوا هجره واستحلوه فما كان به سوى شكواهم إلى نفسه لعلّ هذه الشكوى تخفف عنه ألم ذاك الهجر، ولقد اتهم الشهرزوري أقرباءه كلهم بالجفاء والبعد ولم يستثن منهم أحداً.

وفي موضع آخر يشكو فيه الشهرزوري فراقهم إذ يقول:

ونـاح غـرابُ الـبينِ في مـأتم الهجـر ... ورقّ حتـى شـقّ أثوابـه صـبري

وبانوا فكم دمعٍ مـن الأسـر أطلقـوا ... نجيعـاً وكـم قلـبٍ أعـادوا إلى الأسـرِ[2]

فأصدقاؤه رحلوا ولم يعد يستطيع فراقهم ففقد صبره وأطلق دمعه بعدما كان أسيراً في عينه، وأسر قلبه بعدما كان طليقاً مع الأحباب.

وننتقل إلى كشاجم في شكواه من أصدقائه وقد أعرضوا عنه بلا جرم ولا معنى إذ يقول فيهم شاكياً:

أنـاسٌ أعرضـوا عنـا ... بـلا جُـرمٍ ولا معنـى

أسـاءوا ظـنهم فينـا ... فـلا أحسـنوا الظنـا

وخلّونـا ولـو شـاءوا ... لكـانوا كالـذي كنّـا

فـإن عـادوا لنـا عـدنا ... وإن خـانوا فمـا خُنـا[3]

فلقد أساء أصدقاء كشاجم ظنهم فيه وتركوه بلا جريمة أو معنى، وهو بذلك يعرض عليهم العودة له لأنه صادق معهم لا كما يتوقعون منه، فإن هم عادوا له فإنه عائد لهم وإلا إذا خانوه فإنه لم يخنهم كما يظنون.

وهذا العالم في القرن الخامس أبو نصر الطوسي يتشكّى من صديق له لم يدم على عهده ونكث وفاءه معه إذ يقول:

يـا مـن وفيـت لـه بـالعهود ومـا وفـا ... أصـفيته منّـي الـوداد.ومـا صـفا

(1) خريدة القصر (الشام) 2/ 311.

(2) نفسه 2/ 310. النجيع: الدم الذي خالطه السواد.

(3) ديوان كشاجم/ 460.

وأطعتـه جهـدي، فقابـل طـاعتي بالـصدّ منـه والقطيعـة والجفـا

مـا كـان ظنّـي في ودادك أنـه يـزداد لـي إلا الـصفاء فأخلفـا

قابلـت محـض مـودتي بقطيعـةٍ وهجـرتني، طيعـاً وزدت تكلّفـا

فلأجعلـنّ الـصبر عنـك مطـيّتي فلعـلّ قلبـك أن يلـين فيعطفـا[1]

ونرى مدى براعة العالم أبي بكر الطوسي في إيراد العبارة التي تناسب المقال من هذا الأخ والصديق الذي جفاه وقابل مودته بالفراق والصدّ عنه، ومع ذلك فالشاعر لم يقف وييأس من هذا الجفا بل أنه صابر وسيبقى كذلك لعلّ قلب من جفاه يرجع ويلين.

وللوزير المغربي مقطوعة جميلة يشكو فيها من صديقٍ مقرّب لعدم رؤياه والسماع إلى حديثه إذ يقول:

لـي كلمـا ابتـسم النهـار تعلّـة بمحـدثٍ مـا شـاء قلـبي شـأنه

فـإذا الـدجى وافـى وأقبـل جنحـه فهنـاك يـدري الهـم أيـن مكانـه[2]

فشاعرنا هنا يعيش النهار والليل مع انبهاره بهذا الصديق الذي يعله في النهار بحسن حديثه، فإذا دجا الليل وذهبت صورته عنه فهناك الهم يفعل فعله معه.

وإلى جانب الأصدقاء فقد رصدنا عدداً من شعراء الموصل في شكواهم من الشيب عندما تقدم بهم العمر ولاسيما عند الوافد كشاجم والسري الرفاء والخالديين، ومن ذلك ما قاله كشاجم الذي برز أكثر من غيره في هذا المضمار لما رأى شيبه في المرآة:

نظـرتُ إلى المـرآةِ فـروّعتني طوالـع شـيبتين ألمّتـا بـي

فأمّـا شـيبةٌ ففزعـت منهـا إلى المِقـراضِ عُجبـاً بالتـصابي

وأمّـا شـيبةٌ فـصفحتُ عنهـا لتـشهد بـالبراةِ مـن الخِـضابِ

فيـا عجبـاً لـذلك مـن مـشيبٍ أقمـتُ بـه الـدليل علـى الـشباب[1]

---

(1) طبقات الشافعية، الأسنوي 2/ 168.

(2) معجم الأدباء 9/ 86.

فالشاعر يشتكي من هذا الشيب الذي ظهر في رأسه فروعه وآلمه، وقد قطع شية وترك أخرى كدلالة على الشباب وعدم الخضاب، ولكنه مع هذا لا زال في عجبٍ من هذا الشيب الذي فاجأه ظهوره وانتشاره في رأسه.

ويقول كشاجم في شكايته من الشيب الذي كايده الدهر به فأصبح عليه كالعار:

كايدني دهري في طُرّتي ... بشيبةٍ ألبسني عارها

وفجّع البيض بها قبلَ أنْ ... تقضي المها مني أوطارها

فصرت لا أغفل عن سرها ... وكنتُ لا أغفلُ إظهارها[2]

ولعلنا نرى ألفاظ الشكوى بارزة في هذه المقطوعة في كايدني – وفجّع، فالشاعر يريد أن يعبر عن شكواه وألمه بأسلوب متين في غاية منه إلى تخفيف ألمه وشكواه من هذا الشيب، فلقد جعل الشاعر ظهور الشيب لديه كالعار الذي أصيب به، أصبح يتحسر على شبابه الذي لم يشبع منه فباغته الشيب، فصار لا يخفى عنه بعدما كان يغفل إظهاره في رأسه، ونلاحظ أن المسألة هنا نفسية من خلال التبدل الجذري الذي تعرض له الشاعر من حالة الشباب وسواد الشعر إلى بياضه وما يلحق به من تأثير على حياة الشاعر أو أي إنسان مثله.

ونمضي مع كشاجم في مجال شكوى الشيب، إذ يتمنى لو أنه ظهر في سائر شعره وترك الناصية إذ يقول:

عذيري من بياض الشيـ ... ـب فاجأني بما أكره

بدى في غُرّتي حتى ... لقد صيّرني غـرّه

وما كان عليه لو ... تجافى لي عن الطُرّه

فأرخاها وأمضى حكـ ... ـمه في سائر الشعره[3]

---

(1) ديوان كشاجم/ 46.

(2) نفسه/ 200. طُرّتي: ناصيتي.

(3) ديوان كشاجم/ 212.

فهو يشكو شيبه الذي غدر به وفاجأه بما يكره، ذلك الشيب الذي علا رأسه وتمنى الشاعر لو أنه ظهر في غير هذه المنطقة لأنه ظاهر وواضح، ولكن هذا الشيب ما لبث أن لبى مراد الشاعر فعم الشيب رأسه.

وسار السري الرفاء على منوال الشاعر كشاجم في شكواه من الشيب الذي عبّر عنه بالجرح الذي لا يواسى إذ يقول:

رأت شيباً يضاحكُها فصدَّت ... وكان جزاؤه منها العُبُوسا

وقالت إذ رأت للمُشطِ فيه ... سواداً لا يشاكله نفيسا

تلقّ العاج منه بمشط عاجٍ ... ودع للأبنوس الأبنوسا

فإن أسَيتَ لجُرحِ الشيب نفسي ... فإن الشيب جرحٌ ليس يُؤسى[1]

فمهما يواسي نفسه من هذا الشيب ويشتكي فلا يقدر أن يتخلص من ألمه بهذا المصاب الذي مثله ظهور الشيب، لأنه واقع لا محالة ولا عمل معه إلا المواساة. ونرى مقدار التأثر بهذا الشيء الذي قرنه بحبيبته التي استاءت منه وصدّت عنه بعدما رأته يمشط شعره بمشط أسود فاغتاظت لعمله لأنها رأت اختلاف لون المشط مع لون الشعر حيث شكل لديها حالة غير طبيعية.

وهذا الخالدي يشتكي مما ظهر عليه من شيب فجافى حبيبه منه وتحدث عنه العذال إذ يقول:

وسمعت عذل عواذلي لّما مشى ... إصباحُ هذا الشيبِ في إمسائهِ

سأعودُ في غيِّ الشبابِ وإن غدا ... رُشدُ المشيبِ مُقنّعي بردائهِ[2]

فالخالدي رغم ما ظهر من شيب على رأسه وترك المجال لعذّاله وتركه الحبيب إلا أنه رغم شكواه من هذا الشيب فإنه سيعود إلى الشباب كما لو لم يكن هناك شيبٌ في رأسه.

ومما قاله الوزير المغربي في القرن الخامس في شكوى الشيب:

عجبتْ هندٌ من تسرع شيبي ... قلتُ هذا عقبى فطامِ السرورِ

---

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 328. الأنبوس: شجر بني اللون يقارب السواد.

(2) ديوان الخالديين/ 13.

عوّضتني يدُ الثلاثين من مسـ ... ـكِ عَذاريْ رشاً من الكافور
كان لي في انتظار شيبي حسابٌ ... غالطتني فيه صروف الدهور[1]

فشاعرنا الوزير المغربي يسأل عن شيبه من قبل هند من الناس فقال لها هذا عقبى فطام السرور، إذ زال سروره بعد شيبه، ولكنّه يتباهى بأنه في الثلاثين من عمره قد عوّض هذه الأيام التي ظهر فيها المشيب.

- الأخوانيات

سبق أن تطرّقنا إلى جانب من شعر الأخوانيات خلال حديثنا عن الخمريات، أمّا في هذا المبحث فإننا سنتحدث عنهما بشكل مستقل يدور حول الصلات التي كانت تربط الشعراء فيما بينهم أو بين أصدقائهم من غير الشعراء من الدعوة إلى أحد المرافق الاجتماعية أو إلى طعام، أو استهداء هدية أو شكرها، أو عتاب صديق نتيجة الجفوة الحاصلة بينهم، فشعر الأخوانيات شعر اجتماعي يعمل على إبراز الصلات بين أبناء المجتمع، وقد عبر الشعراء فيه عن عواطفهم وصوروا علاقاتهم مع بعضهم أو مع أصدقائهم من خلال مثابات ثلاث هي الدعوة والهدية والعتاب.

فشعر الدعوة يقوم على دعوة الشعراء أقرانهم أو أصدقاءهم إلى مرفق اجتماعي أو إلى إعادة الودّ والمحبة بينهم، ومن ذلك قول السري الرفاء في صديق دعاه إلى حمام:

أسعيدُ هل لك في زيارة منزلٍ ... تُثني عليه جوارح الزُّوارِ
رحبٍ تلاقي الجدر فيه يَنابعاً ... وترى السماء كثيرة الأقمارِ
ينضو الحييُّ الوجه ماء حيائه ... فيه فيخطِرُ كالحسام العاري
متقلباً في نعمة فضفاضةٍ ... جعلت له عوضاً من الأطمارِ
ما عاين البادون يوماً فضلها ... إلا وأحفظهم على الحُضّار
ولربما استمتعت فيه بنزهةٍ ... لولاه لم تبرز من الأستارِ

....

(1) تتمة اليتيمة 1/ 25.

حتى إذا نعمت به أجسامُنا وقضت به وطراً من الأوطارِ
ملنا إلى حُسنِ الصبوح وطيبه إنّ الصبوحَ مطيةُ الأحرارِ[1]

فالسري يدعو صديقه إلى الحمام التي تحرك الجوارح لما فيها من ماء يشعر بالراحة والهناء، فكل شيء في الحمام رحب ومدعاة إلى الراحة من الجدار الذي ينضح الماء منه إلى النعمة الفضفاضة التي يتمتع بها المستحم بالحمام، فهذه الحمام كالنزهة للأبدان عندما تبرز من أثوابها وتستحم بالماء فيلين البدن ويريحه من التعب أولاً ومما علق به من أوساخ وعرق ثانياً.

ولم يتوقف السري عن دعوة أصدقائه إلى الحمام بل دعاهم إلى حديقة منزله إذ يقول:

لنا روضةٌ في الدّار صِيغَ لزهرها قلائد من حلي الندى وشنوفُ

....

وندمان صِدقٍ نشره ونظامه ربيع إذا فاوضته وخريف
وماءٌ حكى أشعار حَمدٍ ببرده ولكنه يحيي وتلك حتوف

....

فزر مجلساً قد فضّل الله أهله وشرّفهم إن الأديب شريف[2]

إذ نرى دعوة السري إلى حديقة منزله التي شغف بها فطابت نفسه معها وأحب أن يراها أصدقاؤه، فروضة بيته فيها النسيم العليل وفيها الربيع الذي يفتح النفس إليها، وفيها مجلس الأدب الكريم الذي فضّله الله، وفيها الظرافة والكياسة. ولعلّ إعجاب السري بروضة بيته هو الذي جعله يدعو أصدقاءه إليها يشاركوه المحبة والمودة.

أمّا الواقد كشاجم فله قصيدة جميلة في تقريب إخوانه ودعوتهم إلى لم الشمل إذ يقول:

عندي أخٌ لك ماجد من كل فاحشةٍ مُعرّى

---

(1) ديوان السري الرفاء، 2/ 198. ينضو: يترك؛ الأطمار: الأستار.

(2) ديوان السري الرفاء 2/ 414. الشنوف: الذي يُلبس في أعلى الأذن.

وأوزّةٌ ســــــــــــكباحةٌ   والجـــــدي يؤكـــــل بـــــالجُفَرّى

ولنـــــا طباهجــــــةٌ تفـــــو   حُ كأنّهـــــا العـــــود المُطـــــرّى

ومدامـــــــــةٌ ورديّـــــــــةٌ   مخبـــوءةٌ مـــن عهـــد كـــسرى

وتحيـــــةٌ كجمـــــال وجــــــ   هـــك أو ككتبـــك حـــين تقـــرا

وحــــديثنا مثـــــل الريـــــا   ضِ يمـــرُّ منظومـــاً ونـــشرا

فـــاجمع بقربـــك شملنـــا   لازلـــتَ للإخـــوان ذُخـــرا[1]

نرى مدى تتابع الجمل التي تفوح برائحة الود والمحبة لهذا الصديق الذي أراده عنده لكي يعمل على تقريب الشمل بينهم فدعاه إلى مائدة تضم جميع أنواع الطعام الممتاز، فضلاً عن التحيّة الرائعة التي يقدمها الشاعر لصديقه وحديثه الذي يقطر شعراً ونثراً، ونرى أيضاً في هذه القصيدة وما سبقها من قصائد ومقطوعات أنها تحمل طابع الصدق في إيرادها لتلك الدعوات.

وهناك قصائد دعوة ولكنها خرجت إلى الاستنجاد فجاءت على هيئة رسائل شعرية ومساجلات، تضمّ بين دفتيها أشعار الود والمحبّة والدعوة إلى إدامة عوامل الصداقة، ولاسيما ما جرى بين الأمير العقيلي مسلم بن قريش مع صاحب الحلة بهاء الدولة منصور بن دبيس الزيدي (ت 479هـ)، إذ قال الأمير مسلم بن قريش في دعوة بهاء الدولة منصور إلى الدفاع عن الموصل وأبنائها ضد قبائل نُمير وكِلاب[2]:

أمُـــدَّرعَ الـــدّجى خبيـــاً ووخـــدا   ومُزجـــي العـــيس إرقـــالاً وشـــدّا

إذا عاينـــت مـــن أســـد جِـــلالاً   بهـــا النعمـــاء للـــورّاد تـــسدى

فبلـــغ مـــا علمـــت مـــن اشـــتياقي   بهـــاء الدولـــة الملـــك المفـــدّى

وقـل – يـا ابـن الـذين سموا وشادوا   مناقـــب زيّنـــت مـــضراً وأدّا:

(1) ديوان كشاجم/ 192. الجفرى: أسم وعاء؛ السكباحة: مرق يعمل من اللحم والخل؛ طباهجة: اللحم المشرح؛ المطرى: ذو الرائحة الزكيّة.

(2) ينظر: الأعلاق الخطيرة 3/ 1/ 47 وما بعدها.

أأنسيت الوفاء، وكنت قدماً عقدتَ على الوفاء بهنّ عقدا
وأنت، فأشرف الأمراء بيتاً وأعظم همّةً، وأعزُّ مجدا
ترقّبتُ السرية منك تأتي بفرسان الوغى شيباً ومُردا
عوائدُ قد عهدناها لعوفٍ فما يوفي بها المحصون عدّا
فلما لم تُناجِذنا السّرايا عزمنا عزمةً سرّت معدّا
وحالفنا الصوارم والعوالي وخيلاً كالظباء الحمر جردا
وسرنا موجفين إلى نُمير ولم نر من لقاء القوم بُدّا
وقد حشّدتْ بأجمعها كلابٌ وكان الصبح للعينين وعدا
فلما أن تواجهنا تولّوا كعين عاينت في السّرب أسدا
وغُرّق في الفرات بنو نمير وقد كانوا لجمع القوم سدّا
وأسلمت الظّعائن، فاستغاثت بخير العالمين أباً وجدّا
قريشي الفخار، مسيّبيٌّ من السحب العذاب نداه أندى
إذا عُدّ الملوكُ يكون منهم أجلّ جلالةً وأعزّ مجدا[1]

هذه رسالة شعرية مما سمي في ذاك العصر بالمساجلات التي كان يحرص فيها الشاعر مع صاحبه بالاتفاق على البحر والقافية والرويّ[2] وهو ما حصل مع الأمير العقيلي مسلم بن قريش فعندما أرسل هذه المساجلة إلى بهاء الدولة منصور وقام الأخير بالرد عليه كجواب لقصيدته المرسلة له إذ قال:

أيا مهدي المديح، وأيُّ شيء أجلُّ من المديح إليَّ يهدى؟

---

(1) خريدة القصر (الشام) 2/ 262-264. إرقال: السرعة في السير؛ الخبب: ضرب من العدو؛ الوخد: توسيع الخطى؛ موجفين: مسرعين.

(2) ينظر: فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين/ 280.

بـــدأتَ تفـــضلاً، والفـــضلُ حقـــاً يـــدلُّ علـــى مكـــارم مـــن تبـــدّا

ألـــسنا نحـــن للعجّـــاج دُذْنـــا أعـــاديكم، وأنقـــذنا معـــدّا

لـــتعلم أنّ بيـــت بـــني علـــيّ لكـــم وبكـــم يُعِـــدُّ، إذا اســـتعدّا[1]

فهذه المساجلة إذن ضمت رسالة شعرية للأمير العقيلي مسلم بن قريش دعاه فيها إلى دوام الودّ والمحبة بينهما والدفاع عن الموصل من غزو الأعداء، وقد حملت معاني فريدة في إيصال الغرض من الرسالة وهو الاستنجاد بالأصدقاء ساعة العسرة، وقد أجابه بهاء الدولة منصور على رسالته بالإعجاب بالرسالة أولاً وبالاستعداد لملاقاة الأعداء عندما يطلب منهم ثانياً لأنهم كالجسد الواحد ما يصيب أهل الموصل يصيبهم، وهناك رسالة شعرية أخرى للأميرين الحمدانيين قامت على أساس إدامة الود والمحبة بينهما، إذ قال الأمير ذو القرنين بن ناصر الدولة كتب إليّ أخي أبو عبدالله الحسين بن ناصر الدولة رضي الله عنهما وهو مقيم بديار بكر ببيتين قالهما:

لـو كنـت أملـك طـرفي مـا نظـرت بـه مـن بعـد فـرقتكم يومـاً إلى أحـدِ

ولـست أعتـده مـن بعـدكم نظـراً لأنـه نظـر مـن نـاظري رمـد

فأجبته:

قـد كـان في نزهـةِ طـرفي بـرؤيتكم ينـوب شـاهدها عـن جـل مفتقـدِ

فـالآن أشـغله مـن بعـد فقـدكم حفظـاً لعهـدكم بالـدمع والـسهد[2]

فهذه الرسالة الشعرية ضمت عوامل إقامة الأخوة الحقيقية بين كلا الأميرين الحمدانيين، فالأمير عبدالله الحسين بن ناصر الدولة تمنى لو استطاعت عينه عدم النظر إلى أحد من الناس من بعد فراق أخيه لفعل، لأنه أحس بها رمداً. فأجابه الأمير ذو القرنين بن ناصر الدولة بنفس المعنى حينما ذكر أن نظره كان في سعادة مع أخيه والآن هو في شغل لكثرة الدمع والسهد من بعد فقد أخيه حفظاً لعهده.

---

(1) خريدة القصر (الشام) 2/ 264.

(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 127.

وهكذا نرى شعر الدعوة لدى شعراء الموصل في القرن الرابع والخامس تحلى بالصدق ونفّس عن الشعراء في التعبير عن واقع الحياة الاجتماعية والسياسية.

وسار شعر الهدية في الموصل لدى الشعراء مع أقرانهم أو أصدقائهم باتجاهات مختلفة وهي أما الشاعر يهدي هدية، أو يستهدي هدية أي يطلب من صاحبه إهداءه هدية، أو أنه يُهدى هدية من غير أن يطلبها، وقد مثلت هذه الإهداءات دعامة قوية ربطت الشعراء مع أصدقائهم ومثلت لواقع العصر فالشاعر إنسان يدرك مشاعر الغير ويحاول أن ينزل الفرح والغبطة في نفوس الذي يهديهم الهدية.

فالاتجاه الذي مثل إهداء الهدية نرى كلاً من الخالدي وكشاجم قد دخلوا في حيزه، فهذا أبو بكر الخالدي يهدي مروحة لأحد أصدقائه إذ يقول:

بعثتُ إليك – أطال إلالـ ـهُ عُمرَكَ ما طال عمر الحِقبِ
بمروحةٍ راحةٍ للقلوب لها نسبتان إذا تنتسب
ففي سعف النّخل تخل التّبيط وفي خيزران غياض العرب
منافِعُها أبداً جَمَّةٌ لمالكها غيرَ قولِ كذب
تردُّ التشارين في حُمَّةٍ من القيظ نيرانُها تلتهب
وإن شئت كانت قضيب الأقاحِ فأدّت إليك فنون الطّرب
وتصلح للضّرب ضرب الدّلال دلال الحبيب، إذا ما عتب
ومن بعد ذا كله فاسمك الـ مباركُ في ظهرها قد كُتب[1]

فالمروحة التي أهداها الخالدي لصديقه تمثل حاجة اعتاد الناس عليها لكي ينعموا بهوائها العذب ويكفوا عن أنفسهم حرّ الصيف، وفي الحقيقة هناك معلومة تاريخية في نص الخالدي تمثل طريقة عمل المروحة في ذاك الزمان، إذ كانت تصنع المراوح من سعف النخيل ومن الخيزران، ويبدو أن الخيزران والمعروف بقوته كان يمثل دعامة هذه المروحة إذ كان يغطّى بسعف النخيل لكي تكون المروحة.

أمّا الوافد في القرن الرابع كشاجم فإنه يهدي مسواكاً إذ يقول:

---

(1) ديوان الخالديين/ 27-28. النبيط: الماء؛ التشارين: جمع تشرين؛ الأقاح: نوع من النبات.

قـد بعثنـاهُ لكـي يُجلـى بـه واضـحُ كـاللؤلؤ الرطـبِ أغـرّ

طـاب منـه العـرفُ حتـى خلتـه كـان مـن ريقـك يُسـقى في الشجرْ

وهـو أغنـى عنـه مـن عـودك عـن رنّـةِ النـاي إذا النـاي زمـر

ليـتني المهـدى فـيروي عطـشي بـردُ أنيابـك في كـل سـحرْ

وامـا واللهِ لـو يعلـم مـا حظّـهُ منـك لأثنـى وشـكر[1]

في سبيل نيل رضا الحبيبة والحصول على إعجابها فهذا السواك هو وسيلة لجعل الفم والأسنان كاللؤلؤ النضر، ثم يتمنى الشاعر لو كان هو المهدى لهذا السواك.

أمّا الاتجاه الذي يمثل طلب الهدية من الأصدقاء فلقد برز فيه السري الرفاء وكشاجم، إذ نرى السري في مقطوعة له يستهدي ثلجاً إذ يقول:

رأيـتُ النـاسَ ذا جـودٍ ومنـعٍ فـذا يُثنـى عليـه وذاك يُهجـى

فقـدتُ الـثلج في إبـان قـيظٍ تـذوب لـه الصخورُ الصُمُّ وهجـا

فجـد بـالقوت منـه تحُـزْ ثنـاءً أراك بفـضله أولى وأحجـى

ولا تـستعجبنْ مـن بـردِ شـعري فـإني طالـب بـالثلج ثلجـا[2]

فالسري يطلب الثلج من صديقه وقت الصيف الحار، ونرى مدى استمالة هذا الصديق إلى تلبية طلب الشاعر فقد أوضح له أن الناس صنفان ذا كريم وذا بخيل فكن أنت الكريم لكي يثنى عليك، ثم يذكر السري برودة شعره ولكنّه يبرر هذا الأمر بأنه يتناسب مع طلبه للثلج.

وفي موضع آخر من طلب الهدية نرى كشاجم يستهدي بركاراً[3] من صديق له إذ يقول:

جـد لـي ببركـاركَ الـذي صـنعتْ فيـه يـدا قينـه الأعاجيبـا

---

(1) ديوان كشاجم/ 271.

(2) ديوان السري الرفاء 2/ 23.

(3) البركار: هو آلة ذات ساقين لرسم الدوائر؛ ينظر: ديوان كشاجم/ 37.

مُلتـــثِمُ الــــشفرتينِ معتـــدلٌ ... ماشـــينَ مـــن جانـــبٍ ولاعبـــا

شخــصان في شــكل واحــدٍ قــدرا ... ورُكِّبــا بـــالعقول تركيبـــا

أشـــبهُ شـــيئين في اشـــتباكهما ... بـــصاحب مـــا يمـــلُّ مـــصحوبا

....

لـــولاهُ مـــا صـــحَّ شـــكلُ دائـــرةٍ ... ولا وجـــدنا الحـــسابَ محـــسوبا

الحـــق فيـــه فـــإن عـــدلت إلى ... ســـواه كـــان الحـــساب تقريبـــا

لـــو عـــينُ (أقليـــدس) بـــه بـــصُرت ... خـــرَّ لـــه بالـــسجود مكبوبـــا

فابعثـــهُ واجنُبـــهُ لـــي بمـــسطرةٍ ... تُلـــفِ الهـــوى بالثنـــاء مجنوبـــا

لا زلـــتَ تجـــدي وتجتـــدي حكمـــاً ... مـــستوهباً للـــصديق موهوبـــا[1]

يبدو أن الشاعر كان بحاجة إلى هذا البركار فطلبه من صديقه، وفي هذا النص معلومة تاريخية توضح صنع الآلة التي كانت ترسم بها الدوائر لكي تستخدم في الحساب والمنطق والهندسة، فهي آلة ذات ساقين تحدوها شفرتان في كل ساق على حدا ولكنهما متشابكتان في نهاية الساق، ونرى مدى إعجاب كشاجم بالبركار الذي لو رآه أقليدس لأعجب به هو الآخر، فأقليدس وضع كتاباً في علم الحساب في القرن الثالث قبل المسيح (ﷺ)، ولكن العرب صمموا آلة للحساب والمتمثلة بهذا البركار، فهذه القصيدة عموماً تدل دلالة واضحة على مدى التقدم الذي أحرزه العرب في العصر العباسي.

وننتقل الآن إلى الاتجاه الأخير في شعر الهدية والمتمثل في إهداء الهدية للشاعر من غير أن يطلبها ويمثل هذا الاتجاه بشكل عام السري الرفاء إذ يقول في قصيدة جميلة أهدي له فيها شمعاً:

جـــــاءتْ هـــــديّتك الـــــتي ... هـــي شمـــسُنا بعـــد الغيـــابِ

حلّيـــــت أفـــــقَ محلنـــــا ... منهـــا بـــنجمٍ أو شـــهاب

---

(1) ديوان كشاجم/ 37-38-39. القين: الحداد.

بـــسليلةِ النحـــلِ الكـــريمِ شـــقيقةِ النطـــفِ العِـــذاب

صـــفرُ الجـــسوم كأنمـــا صـــيغت مـــن الـــذهب المـــذاب

....

وإذا عرتهـــا مَرْضـــةٌ فـــشفاؤها ضـــربُ الرقـــاب[1]

فالسري فرح بهديته التي أنارت له محلّه، تلك الشمعة التي صيغت من النحل فهي صفراء كالذهب. فالشمعة في ذاك الزمان كانت تصنع من الشمع الخالص للنحل وليس كزماننا هذا إذ تصنع من الشمع الصناعي.

وفي موضع آخر أهدي للسري ماء وردٍ من صديق له في قارورة بيضاء بقراطيس مذهبة إذ يقول:

بعثـتَ بهـا عـذراءَ حاليـة النّحـرِ مُـشهَرَة الجلبـابِ جُوريّـة النجـرِ

تـأنّى بهـا طَـبٌّ بـإخلاص طيبهـا فـأفرغ فيهـا روح ريحانـة الزهـر

مُـضمنةً مـاءً صـفا مثـل صـفوها فجـاءت كَـذَوْبِ الـدُّرِّ في جامـد الـدُّرِّ

....

فيـا لـك مـن بـرٍّ يخبّـر عـن فتـىً حفـيٍّ بنـا في كـل نائبـةٍ بـرِّ

فـإن يـك حيـاني بهـا فارسـيةً فـسوف أحييـه بعربـيةِ الـشكر

وكـم مـن يـدٍ للحُـرِّ عنـدي ثيّـبٍ كـشفت مُحيّاهـا بقافيـة بِكْـرِ[2]

فالسري يشكر من أهدى له ماء الورد من روح الزهر النضر بقارورةٍ جميلة تدلّ على ذوق المهدي، ويذكر السري جود الفتى المهدي وأصالته ويقول لو أنه حياني بها فارسية فسوف أحيه بها عربية، ثم يذكر أنه نال هذه المقطوعة الأصيلة بحق الفتى لأنه حريّ بها ويستحقها.

---

(1) ديوان السري 1/ 311-312.

(2) ديوان السري الرفاء 2/ 209-210. جورية النجر: نسبة إلى مدينة جور الإيرانية.

وهكذا نرى أن شعر الهدية كان يستوحى من واقع الحياة اليومية فهو تعبير اجتماعي عن العلاقات بين الشعراء وأصدقائهم وكشف لواقع الحياة من حيث المستلزمات الضرورية التي كان الناس يتداولون بها لتيسير حياتهم.

أما جانب العتاب فهو من الفنون التي تجيش بالعواطف الزاخرة التي يحملها الشاعر نحو صديق كان بينهما مودة وحب، ثم طرأ على علاقتهما ما شابها وعكّر صفوها، فيعمد الشاعر في عتابه إلى لون من المؤاخذة الرقيقة، ويفصل فيها ما كان يربط بينهما من علاقات طيبة في شيء من التقريع الذي يعنف حيناً ويرق حيناً، ويزدهر هذا اللون من الشعر حين تتشعب الحياة الاجتماعية وتتعدد نواحيها[1].

فالعتاب جانب من جوانب الشعر الأخواني يعبّر به الشعراء عن إحساسهم تجاه من جافاهم أو أخطأ معهم بطريقة لا تبعد الآخر وإنما تستميله إلى التنبه إلى ما دعى صديقه إلى هذا العتاب، وقديماً قيل «عتاب الصديق خير من فقده»[2] وعموماً العتاب بين المحبين والأخلاّء نصح لهم.

ولقد أورد شعراء الموصل في القرن الرابع والخامس للهجرة شعر العتاب الذي كان يدور حول قضايا اجتماعية عامة وفي ذلك ما قاله السري الرفاء في صديق أذاع له سراً:

لسانُكَ السيفُ لا يخفى له أثرُ	وأنت كالصِّلِّ لا تُبقي ولا تذرُ
سرّي إليكَ كأسرار الزجاجةِ لا	يخفى على العين منها الصَّفو والكدر
فاحذر من الشّعرِ كسراً لا انجبار له	فللزجاجةِ كسرٌ ليس ينجبرُ[3]

فلسان صديق السري حادّ كالسيف وجارحٌ وصاحبه كالراهية الذي لا يبقي ولايذر، فحذّرهُ السري بمواجهته بالشعر الذي إذا أصابه لا ينجبر بعدها، ونرى أن عتاب السري لصديقه كان فيه من الحزم الذي يريد به أن يوقف هذا الصديق عن بوح الأسرار.

وهذا صديق آخر لشاعرنا السري يدعى أبو جعفر ينسى صنيع السري معه فيذكره الشاعر بمعروفه إذ يقول:

---

(1) ينظر: فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين/ 268.

(2) العقد الفريد، ابن عبد ربه 4/ 230.

(3) ديوان السري الرفاء 2/ 274. الصل: الرجل الداهية.

أبــا جعفــرٍ لم تــنس الــصنيعا	وقــد كنــتَ تُحــسنُ في الــصنيعا
أراك تناســيت عهــدي القــديم	فــضاع ومــا حقــهُ أن يــضيعا
فــلا نــازح الــودِّ يــدني الــدُّنوَّ	ولا غائــبُ الــشرُّ ينــوي الرجوعــا
فلــولا الحيــاء أراك العتــاب	بــديعاً مــن الــنظم يتلــو بــديعا[1]

فصديق السري لم ينس صنيع السري معه بل تناساه وهو أصعب من أن ينساه، فضاع حق السري مع أبي جعفر هذا وما كان حقه أن يضيعا، ولولا حياء السري مع هذا الصديق لأراه في شعره البديع تلو البديع الذي يضم العتاب لهذا الصديق، ونرى الدلالة العلمية التي يتبعها السري ليثبت مقدرته في قول الشعر فيخشاه الآخر.

ونرى في موضع آخر أن أبا بكر الخالدي يعتب على صديقه عتاباً يغلب عليه صدق العاطفة إذ يقول:

وأخٍ رَخُــصْتُ عليــه حتــى ملــني	والــشيء مملــولٌ إذا مــا يَــرْخُصُ
يــا ليتَــهُ إذ بــاع ودّي باعــهُ	فــيمن يزيــد عليــه لا مــن يــنقُصُ
مــا في زمانِــك مــا يَعِــزُّ وجــوده	إن رمتــهُ إلا صــديقٌ مُخلــص[2]

ويبدو أن عتاب الخالدي ينبع من القلب فهو يتحلى بالصدق صدق العاطفة تجاه هذا الصديق الذي جافاه ورخص وده، فتمنى عليه أن لا يبيع وده بل أن يعزز هذا الود بينهما، فأغلى شيء في الزمان هو الصديق المخلص الذي ترتاح له النفس، فهو يجلي الهم وينفس الكرب، ويؤنس القلب والروح.

وفي موضع آخر نرى الخالدي يعتب على صديق آخر ظلمه إذ يقول:

وأخٍ جفــا ظلمــاً ومــلّ، وطالمــا	فُقنَــا الأنــام مــودة ونــداما
فــسلوتُ عنــه وقلــت لــيس بمنكــرٍ	للــدهر أن جعــل الكــرام لئامــا

---

(1) نفسه 2/ 383.

(2) ديوان الخالديين/ 65.

فـالخمرُ وهـي الـراح رُبَّمـا غـدتْ   خـلاً وكانـت قبـل ذاك مُـداما[1]

فهذا الموضع جاء العتاب فيه حازماً على الصديق، ونرى تغير أسلوب العتاب من الليونة إلى القوة تبعاً لما يكون عليه موضوع العتاب ففي الموضع السابق لعتاب الخالدي نرى ليونة أسلوب العتاب، أما في هذا الموضع فنرى حزم أسلوب العتاب، فلقد حاز الخالدي من هذا الصديق الود والمحبة وعاشا على ذلك، فلما باع صديقه هذا الود تركه لشأنه ولم يتعجب لذلك، فالدهر يجعل من الكرام لئاماً كمثل الخمر التي ربما تغدو خلاً بعد أن كانت مداماً، كدلالة على عدم معرفته.

وللأمير أبي المطاوع ذي القرنين بن ناصر الدولة الحمداني عتاب في أحد أبناء أخيه إذ يقول:

يـا مـن أصـرّ علـى الجفـا   ء بغـير جـرم كـان منـا

أخطـر بـذكرك عنـد فكـرك   كيـف نحـن وكيـف كنّـا

إن التقـاطع والعقـو   ق همـا أزالا الملـك عنّـا

وأراهمـا لم يتركـا   في الأرض مـؤتلفين منـا

لا تحسـبنّ تـوددي   إلا محافظـة وضـنّا

لم يغـنّ عـني صـاحب   إلا وعنـه كنـت أغنـى

وإذا أسـاء فلسـت أحمـ   ل في الـضمير عليـه ضـغنا

يفنـى الـذي يقـع التناف   س بيننـا فيـه ونفنـى

يـا غانيـا عـن خلـتي   أنـا عنـك إن فكّـرت أغنـى[2]

تعجّ هذه القصيدة العتابية لشاعرنا الأمير الحمداني بالعبارات التي تصل إلى قلب المعاتب في محاولة من الأمير بغية استمالته إلى طريق الصواب، فهذا المعاتب هو الذي أصر على الجفاء بلا جرم بحق عمه الأمير ذي القرنين، فذكره الشاعر بأنه كان معه حسن التعامل

(1) نفسه/ 93-94.

(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 133

فلماذا هذا الجفاء والزلل ولاسيما أن هذا التقاطع بين الأمراء الحمدانيين هو الذي أزال ملكه وفرق أحبابهم ومريديهم، ثم ذكر الأمير الشاعر بقدرته على الاستغناء عمن يستغني عنه ولا يحمل عليه حقداً وما شابه، فأمر التحاقد والتنافس يفني ونفنى نحن. ونرى في هذه القصيدة وثيقة تاريخية تؤكد عنف الصراعات التي كانت تجري بين الأمراء الحمدانيين وكيف عملت في النهاية على زوال حكمهم.

وفي موضع أخر لشعر العتاب نرى عبد العزيز بن عثمان القبيصي يعاتب رجلاً وعده سمكاً وحملاً فاخلف إذ يقول:

أيا واعدي سمكاً ما حصل ومتبعه حملاً ما حملْ

فياسمكاً في محل السماك ويا حملاً في محلُ الحَملْ

لقد ضعفت حيلتي فيكما كما ضعفت في المحال الحيلْ.[1]

مال القُبيصي إلى عتاب الرجل الذي أخلفهُ الوعد عتاباً ليّناً عمل فيه على تسلية نفسه بهذا الحال، فلقد تبدى أمله الذي أنتظره في حصوله على الحمل والسمك فلم يعد يأنس بانتظاره بعدما أصبح حصوله على مراده من المُحالِ.

ويفصح الوزير المغربي عن عتابه لبعض إخوانه الذين هجروه بعدما هجر منصبه في وزارة الأمير قيرواش بن المقلد العقيلي وهو متعلق بهم، إذ يقول:

من بعدِ مُلكي رمتم أن تغدروا ما بعد فُرقة ما ملكتُ تخيّرُ

ردّوا الفؤادَ كما عهدتم للحشا ولطرفي الساهي الكرى ثم اهجروا[2]

فشاعرنا الوزير المغربي كان له إخوان يحبهم ويعتزُ بهم، فلما فقد منصبه انصرفوا عنه وتركوه، فطلب منهم أن يدوموا على صداقته وودّه كما عهدهم على ذلك ولكنهم لم يجيبوه، ومع ذلك لم يهجوهم وإنما عاتبهم لأن في قلبه حباً لهم.

ويتضح لنا من ذلك أن شعر العتاب لدى شعراء الموصل كان يدور حول القضايا الاجتماعية عموماً، وإنه تراوح بين الأسلوب الشديد في العتاب والأسلوب اللين.

---

(1) معجم الأدباء 4/ 308-309.

(2) معجم الأدباء 88/ 89.

والذي رأيناه أن الأخوانيات في مجموعها تعد صورة حية ناطقة معبرة عن الروابط الاجتماعية التي كانت تربط الشعراء مع أقرانهم أو أصدقائهم من أجل تصوير عواطفهم وانفعالاتهم، ولا تأتي «أهمية هذه الأشعار من كونها تسجيلاً لانطباعات أصحابها الوجدانية وخلجاتهم النفسية فحسب وإنما تنطوي أيضاً على دلالات اجتماعية كبيرة»[1]. فهي التي تجمع الإخوان، وتديم الروابط الاجتماعية بينهم وبالتالي تعمل على صلاح المجتمع من خلال معالجة أهم المواضيع الحساسة التي تخص الحياة اليومية، فتعكس ذوق المجتمع وتبين ما فيه من محاسن ومساوئ.

- الحكمة

تأتي الحكمة انعكاساً لحياة الشاعر ومعاناته، ومن طبيعتها أن تكون شعراً إذا جاءت عفوية لكي يخلص فيها الشاعر تجربته ومشاعره، أمّا إذا قصدها قصداً جاءت جافة وأصبحت نثراً[2].

وللحكمة تدرج زمني عبر العصور، فقد وجدت أبيات قليلة من الحكمة في العصر الجاهلي، أتى بها الشاعر للنصح والمواعظة، وظل أمر الحكمة على ما هو عليه في القرن الأول، لم يحدث فيه تطور من حيث معاني الحكم التي كانت عبارة عن تجارب إنسانية. ولما جاء القرن الثاني واتسعت آفاق الثقافة الإسلامية ووسعت علوماً ومعارف أجنبية مختلفة، أقبل المسلمون على ترجمة الكتب الخاصة لحكم ومواعظ الأمم الأخرى فنقلوا منها قدراً كبيراً[3].

ولم ينأ العصر العباسي عن هذه التطورات في شعر الحكمة، فاتسعت معاني حكمه باتساع ثقافته من خلال اتصاله بالأمم الأخرى من فرس ويونان وهنود، فصار يجنح في بعض جوانبه إلى الفلسفة[4].

---

(1) الشعر في رحاب سيف الدولة الحمدانية/ 297.

(2) ينظر: الشعر العربي في العراق وبلاد العجم في العصر السلجوقي، علي جواد الطاهر 2/ 139.

(3) ينظر: اتجاهات الشعر في القرن الرابع الهجري/ 447.

(4) ينظر: نفسه/ 452-453.

ونحن من خلال تقصّينا لشعراء الموصل في القرن الرابع والخامس وجدنا الحكمة عندهم تسير باتجاهين اثنين مثل الاتجاه الأول آراهم في الحياة والدهر، ومثل الاتجاه الثاني آراءهم العامة.

ومن الاتجاه الأول ما قاله السري الرفاء في الدهر:

خذوا من العيش فالأعمار فانيةٌ والدهر منصرفٌ والعيش منقرضُ[1]

فالسري له في الدهر رأيه فما دام هذا الدهر منصرفاً عنّا وأعمارنا فانية فلماذا الحرص على الدنيا التي ينتهي فيها مصيرنا إلى زوال، فأولى بنا الأخذ بطرائق العيش الرغيد والتمتع بهذه الدنيا قبل فوات الأوان.

وهذا الأمير ذو القرنين بن ناصر الدولة يورد مقطوعة تتناول الحكمة من هذه الحياة إذ يقول:

المرء وقت له تناه مقدّر طوله وعرضه

فكلما مرّ عنه يوم فإنما مرّ منه بعضه[2]

فهذا المرء في الحياة محدودٌ عمره ومقدّر، فكلما مرّ يوم من عمر المرء في هذه الدنيا كأنما مرّ بعضه أي تناقص عمره، فساعة العمر سائرة لا يوقفها أي شيء حتى تطوى صفحة المرء.

ولم تغب فئة العلماء في إيراد أشعار الحكمة إذ نرى عالمنا الشاعر ابن جني يعبّر عن رأيه في الدنيا فيقول:

ومن كان في الدنيا أشدّ تصوّراً تجده عن الدنيا أشدّ تصوُّنا[3]

فالشخص الحريص يبان من طبعه فهو شديد الحيطة والحذر، مترقّبٌ دائماً، عارف بأحوال الدنيا يخشى أي شيء قد يعكر باله أو صفوه أو أن تمس أمواله أو أي شيء من مقتنياته.

وفي مجمل حديثنا عن آراء الشعر في الدهر والحياة نرى الأمير العقيلي مسلم بن قريش يورد حكمة معبّرة عن الدهر إذ يقول:

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 343.

(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 132. تناه: ينتظره.

(3) يتيمة الدهر 1/ 125.

الـدهر يومـان: ذا أمـنٌ وذا خطـرُ　　والمـاءُ صـنفان: ذا صـافٍ وذا كَـدِرُ[1]

فهذه الحكمة على بساطتها إلا أنها شموليّة ومعبّرة عن وضع الدهر ومجاريه على الناس، فهو يومٌ في أمن ويوم آخر في خطر كبير، كالماء الصافي الذي لا يشوبه أي عِلق، والماء الكدر الذي تعتريه الشوائب فلا يهنأ شاربه.

ولشاعرنا العالم عبيد الله بن جروٍ الأسدي حكمة ربما كان يخاطب بها نفسه إذ يقول:

قطعتَ من السنينَ مدىً طويلاً　　ولم تعرف عَدُوكَ من صديقكْ

فسِرت على الغرور ولستَ تدري　　أمـاءٌ أم سرابٌ في طريقك[2]

تسير هذه المقطوعة باتجاه خطابي يصلح أن يقول أن الشاعر قصد نفسه أو غير نفسه، ولكنها عملت على بيان ماهية الحكمة التي سلكتها في عدم إضاعة الوقت الالتزام التام بمنهج حياتي قويم يعمل على إخفاء صفة الجدّية عند كل إنسان.

ولشاعرنا أبي سعد بن حمزة الموصلي من القرن الخامس رأي في الحياة وحوادثها إذ يقول:

وهل تركت فيَّ الحوادث مِنّةً　　بها أستميل الخلّ أو أستزيده

إذا لم يكن عقل الفتى واعزاً له　　فكل يدٍ من كل خودٍ تقوده

إذا عدم المرء الكمال فإنه　　سواء علينا فقده ووجوده

إذا المرءُ لم تستأنف المجد نفسه　　فلا خير في ما أورثته جدوده[3]

فحوادث الدنيا سلبت منه التمييز بين الصواب وعدمه ولكن مع ذلك ظلّ عقله شامخاً ولم ينقد إلى الخطأ، فالكمال مهم للمرء فإذا فقده فقد صار وجود ذاك الفتى وجوده من عدمه سواء، ولا يهم تعلق الفتى بأمجاده التي ورثها عن أسلافه بقدر ما يهم مجدُهُ الذي بناه بيده وجعل الناس تشير إليه بالبنان.

---

(1) خريدة القصر (الشام) 2/ 262.

(2) معجم الأدباء 12/ 63.

(3) دمية القصر 1/ 262. المنة: الفضل؛ الخود: البكر.

كما رصدنا للوزير المغربي مقطوعة في الحكمة يقول فيها:

ولقد بلوتُ الدهر أعجمُ صرفه ... ضاع لي عصيانه وليانه

ووجدت عقلَ المرءِ قيمةَ نفسهِ ... وبجدّه جدواه أو حرمانه

فإذا جفاهُ الجدُّ عيبتْ نفسه ... وإذا جفاه الجِدُّ عيبَ زمانه(1)

فالوزير هنا لا يالي لتصريف الدهر سواءً عصاه الدهر أو لان معه، رغم معرفته بأن عقل المرء يبرز قيمته وهو جدوى عزّه وحرمانه،

وأمّا آراء شعراء الموصل في الحياة العامة فقد رصدنا عدد من المقطوعات في هذا المجال ومن ذلك ما قاله أبو سعيد الخالدي:

نيلُ المطالبِ بالمندية البتر ... لا بالإماني والتأميل للقدر

فإن عفا طللٌ أو باد ساكنُهُ ... فلا تقف فيه بين البثِّ والفِكَرِ(2)

لقد أجاد أبو سعيد الخالدي في حكمته، فنيل المطالب لا ياتي بالتمني والتأمل وإنما ياتي بالسيوف الباترة كدلالة على صعوبتها ومدى التعب والجهد الذي يبذله الطالب للعلا في سبيل الوصول إلى غايته، ويعمل في البيت الثاني على تأكيد هذا الأمر من خلال الطلل الذي إذا عفا أو باد ساكنه فلا يتحير المرء فيه لأن طريق الصواب واضح مبين.

ومما قاله كشاجم في دراية المرء ومدى إفادته من تجاربه:

ألم ترَ أن تكرار الليالي ... يُفيد المرء علماً واختبارا

ويصقلُ جوهَر الألباب حتى ... يُصيِّرُ صفر معدنها نضارا

فمثل ذاك نستدل عليه ... بليل الشعر تجعله نهارا(3)

فتجارب المرء المتكررة تفيده في صقل موهبته وتعامله مع الناس حتى يصبح عقله مثل النحاس الذي صقل لمرات عدّة فأصبح بنضارة الذهب.

ولشاعرنا جعفر بن حمدان رأيٌ في التعامل مع الأصدقاء إذ يقول:

(1) المنتظم 8/ 32.

(2) ديوان الخالديين/ 128.

(3) ديوان كشاجم/ 185.

إذا أنت لم تبلُ الصديقَ فلا تكن ... له آمناً فيما يُجِنُّ من الأمر

فإن سَترتْ حالُ امرئٍ لُؤْمَ أصلِهِ ... أبى اللُّؤْمُ ألا أن يبينَ مع الستر(1)

إذ يعمل على تحذير من يقرّب الصديق إليه من غير أن يختبره مخافة أن يكون أصله زائفاً عندها سيظهر أمر اللؤم الذي يحمله عفوه له لأنه لا يستطيع التخلي عن أصله الحقيقي.

وللببغاء مقطوعة في الحكمة رائعة في مضمونها فهو يقدّر الإخوان على اختياره لهم إذ يقول:

وما يدرك العلياء إلا مهذّبٌ ... يصاب على مقداره ويصيب

فلا تصطف الإخوان قبل اختبارهم ... فما كلّ خِلٍّ تصطفيه نجيب(2)

فاللبيب من يقدّر الأمور فيصيب الصواب له ولغيره وخاصة في مسألة اصطفاء الإخوان، فما كل أخٍ يصطفى ويترك له اللجام في الأمور، وإنما الصواب أن يختبر الأخ ليكشف عن طبعه وطينته عندها يتمكن صاحب العقل السديد في التعامل معه.

كما وجد محمد بن سعد البديهي الموصلي حكمة في هذا المجال إذ يقول:

إذا ارتضت في علم فصُنه عن الورى ... لأنك قبل الحذق في الناس نابغا

دمٌ لبن الطفل الرضيع فعندما ... تكامل نُضجاً صار في فيه سائغا

ويُرويك ماء القطر عند اجتماعه ... ويحلو جنى غصنٍ إذا كان بالغا(3)

إذ يعمل في هذه المقطوعة على بثّ أكثر من حكمة من الحكمة الرئيسة في صون ما يملك المرءُ من علم إذ ارتضاهُ لنفسه ولم يتكامل بعد، فلبنُ الطفل الرضيع دمٌ لا يستساغ إلا إذا نضُج، وكذا ماء القطر لا يرويك إلا إذا أجتمع مع بعضه.

وللوزير المغربي في هذا المضمار مقطوعة جميلة إذ يقول:

كن حاقداً ما دمت لست بقادرٍ ... فإذا قدرت فخلّ حقدك واغفرِ

---

(1) معجم الأدباء 7/200-201. يُجنُّ: اي يخفى ويستر.

(2) شعر الببغاء/ 310.

(3) خريدة القصر (الشام) 2/ 305.

واعــذر أخــاك إذا أســاء فربمــا ... لجّــت إســاءته إذا لم تعــذر[1]

فهو يترك الحاقد بحقده مادام ليس بقادر لأنه لا يقدر إلا على مضرّة نفسه، فإذا قدر فليترك حقده جانباً وليغفر وليعذر أخاه على ملجّته فربما زادت ملجّته إذا تمادى معه ولم يعطه فرصة المعذرة والعفو.

وهكذا نرى أن أشعار الحكمة لشعراء الموصل في القرن الرابع والخامس أنهم كانوا ذاتيين في أحكامهم مرّة وناصحين ومرشدين بشكل عام مرّة أخرى، يريدون فيها إصلاح المجتمع، وذلك من خلال حكمهم في الحياة والدهر والأمور العامة، وذلك من خلال أبيات قليلة مركزة مرصوصة المعاني بعيداً عن الإطالة سائرين بها وفق الحكمة القائلة خير الكلام ما قلّ ودلّ.

- الزهد والتصوف

ينشأ الزهد بسبب ما يكتنف الحياة من تعقيد لا يستطيع مواجهته بعض الناس، لذلك يلجأ إليه في محاولة للهروب والتخلص من المتاعب، مغطياً بذلك على هروبه أو معلناً عن سخطه[2]، فالزهد هو ترك الدنيا خوفاً من الحساب، فغاية الزاهدين هي السلامة، والزاهد يخاف الدنيا لأنها قد تبعده عن الجنة[3].

ومن هذا المنطلق يعدّ الزهد المقياس الحقيقي الذي يمكنه أن يبين مقدار تغلغل الإيمان في نفس الزاهد، كما يمكنه أن يوضح مقدار ثبات الزاهد وضعفه إزاء مغريات الحياة وصعوباتها[4].

ولبيان الاتجاه الزهدي عبر العصور الأدبية للعرب نجد أنه بدايةً يختلف عنه في عصر ما قبل الإسلام، فمن مؤيد لوجود الزهد في عصر ما قبل الإسلام إلى ناقض لهذا الأمر، فهذا المستشرق كارلو نلينو يعد الزهد من موضوعات الشعر الجاهلي[5]، وعلى النقيض من

(1) أدب الخواص 1/ 76.

(2) ينظر: العقيدة والشريعة في الإسلام، كولدزيهر، ترجمة علي عبدالله/ 147.

(3) ينظر: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، زكي مبارك 2/ 26.

(4) ينظر: المجتمع العراقي في شعر القرن الرابع الهجري/ 222.

(5) ينظر: تاريخ آداب العربية، كارلو نلينو/ 78.

فكرة نلينو نجد شوقي ضيف يذهب إلى أن الزهد نشأ نشأة إسلامية خالصة فقد دعا إليه القرآن الكريم ودعت إليه السنة النبوية، ولكنه في عهد الفتوح دخلته عناصر أجنبية كثيرة وعلى رأسها عناصر مسيحية كان لها أثرها في اتساع نزعة الزهد لا في تنشئتها فحسب ولكن في نموها وازدهارها[1].

وقد كان الزهد الإسلامي أول مرة محدوداً يوازن بين العمل الدنيوي والواجب الديني، ويمنع إلى حد ما الانغمار في الغيبيّات[2].

وحركة الزهد هذه نشطت في العصر الأموي لتأثره بالعناصر الأجنبية، ولكثرة الحروب في عهدهم وما تجره الحروب دائماً من آثار تلجئ الناس إلى الزهد، فالناس في هذه الظروف تلجأ إلى الله لينجيهم مما هم فيه، وإلى الدين يستمدون منه الصبر وقوة الاحتمال[3].

وسار الزهد في العصر العباسي على خطى العصر الأموي فالظروف السياسية أخذت تتعقد وأحوال الناس سارت باتجاه سلبي، فأخذ الناس يتذمرون من واقع الحال وينظرون إلى الحياة على أنها بؤرة مملوءة بالموبقات، فأغرقوا أنفسهم في عالم الروحانيات[4].

وطبيعي أن يعكس هذا الواقع إلى عالم الشعراء الذين عاشوا بين الناس وزامنوا الأحداث، ومن بين الشعراء الذين تأثروا بالأحداث التي عصفت بالأمة الإسلامية إبان القرن الرابع والخامس شعراء الموصل أيام الدولة الحمدانية والعقيلية ومن ذلك ما قاله الوافد كشاجم الذي برز في هذا الجانب:

سأصرفُ عنكِ يا دنياي وجهاً ... وأبغضُ منكِ ما قد كنت أهوى

بلوتُ مشارباً لكِ مُترعاتٍ ... على ظمأٍ فلم أرَ فيك صفوا[5]

(1) ينظر: التطور والتجديد في الشعر الأموي / 34.

(2) ينظر: المجتمع العراقي في شعر القرن الرابع الهجري/ 216.

(3) ينظر: التطور والتجديد في الشعر الأموي/ 35.

(4) ينظر: المجتمع العراقي في شعر القرن الرابع الهجري/ 245.

(5) ديوان كشاجم/ 35.

فشاعرنا كشاجم ملّ الدنيا وأبغضها ولم يعد يحتمل وجودها ولا ما كان يهوى منها، فلقد بيّن الشاعر أنه استأثر بكل شيءٍ من هذه الدنيا على ظمأٍ ومع ذلك فلن يجد راحة نفسه أبداً.

ثم يمضي كشاجم في زهده ونجد، في مقطوعةٍ أخرى ينهى عن سؤال الناس والتوجه إلى سؤال الخالق إذ يقول:

لا تسأل الناس شيئاً واغدُ معتصماً ... بالله تلقَ الذي أمّلتَ من أمَلِ

فالناس تغضبهم إما سألتهم ... والله تغضبه إن أنت لم تَسَلِ[1]

فسؤال الناس مجلبة للذّلّ إن هم أعطوه أو منعوه، فينبغي التوجه إلى الله بالحاجات، فهو أولى من الناس، والإنسان الزاهد يعمل على تنقية نفسه من هذه الشرور التي تؤدي إلى اضطراب النفس والتقليل من شأن الفرد.

ولشاعرنا الببغاء مقطوعة في الزهد ينبه بها الغافلين والمخدوعين بالدنيا إذ يقول:

حتام تخدعنا الدنيا بزخرفها ... ولا تحصّلنا منه على أرب

نُسرُّ منها بما نجني عواقبه ... هماً ونهربُ والآجال في الطلب[2]

فهذه الدنيا بنظر الببغاء طواحة أسيّة جراحة فما أن يعتقد صاحب الدنيا أنه نال مبتغاه إلا وأعقبته بشغل آخر يعمل على زعزعة كيانه، فالهم من وسائل الدنيا الكثيرة التي تواجه الإنسان وتسيطر على حركته، لذلك أراد الببغاء أن يعطي انطباعه في الدنيا ويؤكد على نهاية كل إنسان على ظهرها، فالأجل آتٍ فلا ينفع معه الهروب مهما فعل المرء.

ونمضي مع أشعار الزهد لشعراء الموصل فنجد الوزير المغربي يشارك في مقطوعة جميلة رائعة يعمل فيها على إيقاظ الغافل وينبه اليقظان في مسألة الرزق والاقتناع بما وهب الله إذ يقول:

خفِ الله واستدفع سطاه وسُخطَهُ ... وسائلهُ فيما تسأل الله تُعْطَهُ

فما تقبضُ الأيام في نيل حاجةٍ ... بنان فتىً أبدى إلى الله بسطه

وكن بالذي قد خُطَّ باللّوحِ راضياً ... فلا مهربٌ مما قضاه وخطه

---

(1) نفسه/ 410.

(2) شعر الببغاء/ 310. الأرب: الحاجة.

وإن مـع الـرزق اشـتراطَ التماسـه   وقـد يتعـدى إن تعـدّيت شـرطه
ولـو شـاء ألقـى في فـم الطّـير قُوتـهُ   ولكنّـه أوحـى إلى الطّـير لقطَـهُ[1]

تسير هذه المقطوعة باتجاه متسلسل يعمل على إيصال الفكرة الرئيسة من وراء ما يدور في كنه الإنسان في أخصب موضوع يشغله طوال حياته ألا وهو الرزق الذي تكمن فيه معيشته ودوامه المحدود، فالوزير المغربي يطلب من الفرد المسلم العاقل أن يدفع عنه سخط ربّهِ ولا يسأل غيره، فسؤال العبد في مجال الرزق مجاباً دائماً، وأكد الوزير على العمل المصاحب للرزق لكي يسهّل الله مطلب العبد في إيصال رزقه، فإذا سار العبد باتجاه طلب رزقه وبذل جهده ولم يرضَ بما قسمه له الله، فإنه عندها سيتعب نفسه ويهلك جسمه ولا يحصّلُ إلا ما قسمه الله له، وفي هذه الحالة لن ينال رضى الله على الجهد الذي بذله ولكنّ سخط الله هو مناله بعد عدم رضاه عن الرزق الذي قسمه له ربُّ العزّة.

ونسير مع شعراء الموصل في زهدياتهم ونجد شاعراً آخر من القرن الخامس قد أبدع بقصيدة جميلة معبّرة خرجت من الزهد إلى التصوف، ألا وهو المرتضى الشهرزوري، والتصوف وفق الآراء المتعددة يقول أن الصوفية هم من جملة الزهاد[2]، ومنها ما يرى أن التصوف تطور عن الزهد[3]، ومنها ما يرى أن التصوف يمثل كل نزعة شريفة من النزعات الوجدانية[4]. وفي رأي ومن خلال موقفنا من شعراء الموصل في التصوف والذي كان نادر الورود لديهم سنأخذ الرأي الذي يقول أن التصوف هو تطور عن الزهد، مع ما قيل بشكل خاص على قصيدة المرتضى الشهرزوري في التصوف.

فشاعرنا الوافد في القرن الخامس يحاور محاورة غرامية ولكنها رمزية تبطن غير ما تنطق إذ يقول:

لمعـتْ نـارهم وقـد عـسعسَ الليـ   ـلُ ومـلّ الحـادي وحـارَ الـدليلُ
فتأملتهـا وفكـري مـن البيـ   ـن عليـلٌ ولحـظ عـيني كليـل

---

(1) معجم الأدباء 9/ 85.

(2) ينظر: تلبيس إبليس، ابن الجوزي/ 160.

(3) ينظر: نصوص من فن التصوف الإسلامي، البيرنصري نادر/ 16 وما بعدها.

(4) ينظر: العقيدة والشريعة في الإسلام/ 161.

وفؤادي ذاك الفؤادُ المعنّى ... وغرامي ذاك الغرامُ الدخيل

ثم قابلتها وقلت لصحبي ... هذه النار نار ليلى فميلوا

فرموا نحوها لحاظاً صحيحا ... تِ فعادت خواسئاً وهي حول

ثم مالوا إلى السلام وقالوا ... خُلّبٌ ما رأيت أم تخييل

فتجنبتهم وملتُ إليها ... والهوى مركبي وشوقي الزميل

ومعي صاحبٌ أتى يقتفي الآ ... ثارَ والحبُّ شرطُهُ التطفيل

وهي تعلو ونحن ندنو إلى أن ... حجزت دونها طلولٌ محول

فدنونا من الطلول فحالت ... زفراتٌ من دونها وغليل

قلت: من بالديار؟ قالوا: جريحٌ ... وأسيرٌ مكبّلٌ وقتيل

ما الذي جئت تبتغي؟ قلت: ضيف ... جاء يبغي القِرى فأين النزول

فأشارت بالرحب دونك فاعقر ... ها فما عندنا لضيف رحيل

من أتانا ألقى عصا السير عنه ... قلت: من لي بها وأين السبيل؟

فحططنا إلى منازل قومٍ ... صرعتهم قبل المذاق الشّمول

درسَ الوجدُ منهم كل رسمٍ ... فهو رسمٌ والقوم فيه حلول

منهم من عفا ولم يبقِ للشك ... وى ولا للدموع فيه مقيل

ليس إلا الأنفاسُ تخبر عنه ... وهو عنها مبرّاً معزول

ومن القوم من يشير إلى وجـ ... ـدٍ تبقّى عليه منه القليل

ولكلٍ رأيت منهم مقاماً ... شرحه في الكتاب مما يطول

قلت أهل الهوى سلامٌ عليكم ... لي فؤادٌ عنكم بكم مشغول

وجفونٌ قد أقرحتها من الدمـ ... ـع حثيثاً إلى لقاكم سيول

لم يزل حافز من الشوق يحدو ... ني إليكم والحادثات تحول

واعتـــذاري ذنـــبٌ فهـــل عنـــد مـــن يعلـــم عـــذري في تـــرك عـــذري قبـــول
جئـت كـي أصـطلي فهـل لـي إلى نـا ركـــــم هــــــذه الغـــــداة ســــبيل
فأجابـــت شـــواهدُ الحـــالِ عـــنهم كـــل حـــدٍ مـــن دونهـــا مفلـــول
لا تروقنـــك الريـــاض الأنيقـــا ت فمـــن دونهـــا ربـــى ودحـــول
كـــم أتاهـــا قـــومٌ علـــى غـــرةٍ منـــ هـــا ورامـــوا أمـــراً فعـــزّ الوصـــول
وقفـــوا شاخـــصين حتـــى إذا مـــا لاح للوصــــــول غــــــرّةٌ وحجــــــول
وبـــدت رايـــة الوفـــا بيـــد الوجـــ د ونـــادى أهـــل الحقـــائق جولـــوا
أيـــن مـــن كـــان يـــدعينا فهـــذا الـــ يـــوم فيـــه صـــبغ الـــدعاوي يحـــول
حمـــوا حملـــةَ الفحـــول ولا يـــصـ رعُ يـــومَ اللقـــاءِ إلا الفحـــول
بـــذلوا أنفـــساً ســـخت حـــين شـــحّت بوصـــالٍ واستـــصغر المبـــذول
ثـــم غـــابوا مـــن بعـــدما اقتحموهـــا بـــين أمواجهـــا وجـــاءت ســـيول
قـــذفتهم إلى الرســـوم فكـــلٌ دمـــــةُ في طلولهـــا مطلـــول
نارنـــا هـــذه تـــضيء لمـــن يـــسـ ري بليـــل لكنهـــا لا تنيـــل
منتهـــى الحـــظ مـــا تـــزوّدَ منهـــا اللحـــ ظ والمـــــدركون ذاك قليـــــل
جاءهـــا مَـــنْ عرفـــتَ يبغـــي اقتباســـاً ولـــه البـــسط والمنـــى والـــسّول
فتعالـــت عـــن المنـــال وعـــزّت عـــن دنـــوٍّ إليـــه وهـــو رســـول
فوقفنـــا كمـــا عهـــدت حيـــارى كـــل عـــزمٍ مـــن دونهـــا مخـــذول
نـــدفعُ الوقـــتَ بالرجـــاء وناهيـــ ك بقلـــب غـــذاؤه التعليـــل
كلمـــا ذاق كـــأس يـــأسٍ مريـــرٍ جـــاء كـــأس مـــن الرجـــا معـــسول
فـــإذا ســـوّلت لـــه الـــنفس أمـــراً حيـــد عنـــه وقيـــل: صـــبرٌ جميـــل

هـــذه حالنـــا ومـــا وصـــل العلـــ م إليــــه، وكـــلُ حـــالٍ تحـــول[1]

وقد أعجب بها أبن خلكان وعلل إيراده لنصّها الكامل بكونها قليلة الوجود، فضلاً عن كثرة الطلب عليها، كما نقل عن بعض الشيوخ أنه رأى في منامه قائلاً يقول: ما قيل مثل هذه القصيدة الموصلية[2].

في حين عدّها آخرون «من عيون الشعر العربي ومن خيرة الشعر الصوفي»[3] إذ تكمن أهميتها في وجود الرمز المعبّر فيها، وكذلك الخيال في تصور الأشياء مما جعل منها عملاً فنياً نادراً[4]، وفضلاً عن ذلك احتوت على وصف للمتصوفين وأحوالهم وأشواقهم مشوبة بالحيرة والتيه كما هي أحوال الصوفية[5].

فهذه القصيدة تتغلغل في أعماق الذات الإنسانية التي تحاول أن تتفلّت من واقعها النابع من إحساسها تجاه نفسها وما يحيط بها، فجاءت مضامين القصيدة تحمل ما لا يبدو للظاهر، فالمضمون الظاهر يسير وفق ملامح العشق والغرام عندما يتحدث الشاعر عنهما خلال رحلته الحياتية ونرى ألفاظ الغرام واضحة في مجمل القصيدة والتي تحاول أن تقنع المتلقي بسيرها نحو حدود الحب والعشق وكيف أن الشاعر عانى من رحلته في مجال الحب أثناء حياته، ولكن كما ذكرنا هذا ظاهر القصيدة ومضمونها الخارجي إلا أن مضمونها الداخلي يتغلغل ضمن إحداثيات جزئية عملَ الشاعر من خلال مقدرته العالية إلى طمس باطنها ذلك الباطن العريق الأصيل الذي عبر عن رحلة حياة ليس للشاعر فحسب بل لكل البشر وهم يتأملون تأملهم الباطني رحلة ما بعد الحياة.

ومجمل القول في هذه القصيدة الرائعة أنها مثلت القدرة والإمكانية العالية التي أمتلكها أحد شعراء القرن الخامس في التعبير عن الرمز كمصطلح صوفي، وقد أجاد فيها.

---

(1) وفيات الأعيان 3/ 49-51. الشمل: البرود؛ الدحول: البئر إذا جف ماءُها؛ الحجول: نوع من الطيور؛ لا تنيل: أي لا تأخذ إلا الحلال.

(2) وفيات الأعيان 3/ 51.

(3) ينظر: شعراء الصوفية، نعمان ماهر الكنعاني/ 33؛ الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، عدنان حسين العوادي/ 265.

(4) ينظر: لامية المرتضى الشهرزوري، عبدالوهاب العدواني، بحث منشور في مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، ع 7، 1976م/ 450.

(5) ينظر: شعراء الصوفية/ 33.

- الحنين والغربة

شعر الحنين والاغتراب لون واضح القسمات في أدبنا العربي مثله مثل بقية ألوان الشعر من غزل وهجاء ورثاء وفخر إلى غير ذلك، ولا شك أن هناك ظروفاً اقتصادية وسياسية وحضارية وراء شعر الحنين خلال سيره وتنقله عبر الزمان والمكان.

ففي عصر ما قبل الإسلام كان الحنين والاغتراب فردياً عندما كانت القبيلة تخلع فرداً، أو تضطر الظروف الاقتصادية أفراداً إلى الرحيل، فينبع عن ذلك اغتراباً أولاً وحنيناً إلى القبيلة الذي هاجرت الجماعة منها.

ثم يأتي الإسلام ويتراجع الأساس القبلي ليحلّ محله أساس إسلامي عام تمثل في خروج جيوش المسلمين إلى بقاع الأرض كافة الأمر الذي ولد لديهم حنيناً إلى أوطانهم ففاضت ألستهم بمعاني الحنين كاللوعة والفراق والوداع. فالحنين الإسلامي تطور إلى أفق لا يشمل القبيلة فحسب بل يتعدى ذلك إلى الوطن.

ولما سقطت الدولة الأموية وأخذ العباسيون يتعقبون الأمويين وحدثت الفتن الكبيرة والصراعات الداخلية والخارجية التي قادتها الدولة العباسية عاش العربي نتيجة تنقلاته وعدم استقرار الأوضاع حالة من الاغتراب مما ولّد له حنيناً إلى سالف الأيام الخوالي من خلال تذكر عهود الصبا والإحساس بالوحشة، فأخذ الشعراء العباسيون يطلقون أحاسيسهم نحو ذلك الماضي الذي فقدوه فعبروا عن حنينهم أكثر ما عبروا عن المدن التي ولدوا فيها وغادروها لظروف سياسية أو اقتصادية[1]، ولم ينأ شعراء الموصل عن أقرانهم من شعراء الخلافة العباسية الواسعة الأرجاء، إذ أخذوا يطلقون أشعارهم في الحنين إلى مدينة الموصل وهم في بلاد الغربة وبرز في هذا المجال السري فلديه العديد من المقطوعات في هذا المجال، كما رصدنا قصيدة لشاعرنا الأمير الحمداني ذي القرنين بن ناصر الدولة في حنينه إلى الموصل.

فهذا السري يتوق إلى الموصل ويحنُّ إلى مرابعها وهو مقيم بحلب إذ يقول:

سقى رُبا الموصل الزهراء من بلدٍ   جودٌ من الغيث يحكي جودَ أهليها

أأندُبُ العيشَ فيها أم أنوحُ على   أيامها أم أعزّي عن لياليها

(1) ينظر: الحنين والغربة في الشعر العربي، ماهر حسن فهمي، 7 وما بعدها.

أرضٌ يحِـــنُّ إليهـــا مـــن يُفارقهـــا ... ويحمـــدُ العـــيش فيهـــا مـــن يـــدانيها

ميثـــاءُ طيبـــةُ الأنفـــاس ضـــاحكةٌ ... تكـــاد تهتـــزُّ عجبـــاً مـــن نواحيهـــا

تـــشقُّ دجلـــةُ أنـــوار الريـــاض بهـــا ... مثـــل الـــصفيحة مـــصقولاً حواشـــيها

لا أملـــك الـــصبر عنهـــا إن نأيـــت ولـــو ... عُوِّضـــتُ مـــن ظلّهـــا الـــدّنيا ومـــا فيهـــا

كـــلُّ قـــومٍ ينـــوبُ الـــدهرَ جـــودُهم ... عـــن الـــسحائب إن ضـــنّت هواميهـــا[1]

إذ يبدأ شاعرنا السري حديثه عن الموصل ويذكر جود أهلها الكرام الذي شبه جودهم بالغيث كدلالة على إسعافهم للمحتاج ساعة العسرة، ثم ينتقل إحساسه إلى أعمق من ذلك عندما يذكر بعده عنها فيغصُ في لوعته التي تطغى عليه في تلك الساعة وهو ينشد شعره فلا يستطيع أن يصف المأساة ببعده عن الموصل، فالموصل مدينة عرفت بأنها أرض يحن لها من يفارقها، ويحمدُ العيش من يعيش فيها لما لها من خيرات كالمياه والأنهار والطبيعة الخلابة.

ثم يسترسل السري في تعداد صفات الموصل وهو بعيد عنها ومقيم في حلب إذ يقول:

أمحـــلُّ صـــبوتنا دعـــاءِ مـــشُوقٍ ... يرتـــاحُ منـــك إلى الهـــوى المرمـــوقِ

هـــل أطـــرُقنَّ العمـــر بـــين عـــصابةٍ ... ســـلكوا إلى اللـــذاتِ كـــل طريـــقِ

أم هـــل أرى القـــصر المُنيـــفَ مُعمّمـــاً ... بـــرداءِ غـــيمٍ كـــالرّداء رقيـــقِ

وقلالـــي الـــدير الـــتي لـــولا النـــوى ... لم أربهـــا بقلـــىً ولا بعقـــوقِ

مُحمّـــرة الجـــدران يـــنفح طيبُهـــا ... فكأنهـــا مبنيـــةٌ بخلـــوقِ

....

كلـــفٌ تـــذكّر قبـــل ناهبـــةِ النهـــى ... ظلّـــين ظـــلّ هـــوىً وظِـــلّ حـــديقِ

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 756. هواميها: وحوشها؛ الميثاء: الأرض السهلة التي ينزل فيها ماء المطر فيلطف جوها.

فتفرّقـــت عبراتُــــهُ في خــــدّه   إذ لا مجـــير لـــه مـــن التفريـــقِ[1]

إذ يذكر السري محل صباه وتحصيله للراحة التامة في أماكن كثيرة وردت في مخيلته وهو يطلق هذه الأبيات، ثم يخوض في حديثه عن بعض تلك الأيام الخوالي ويذكر صحبته وطريقهم إلى تحصيل الملذات بأي شكل كان في القصر أم في الدير أو أيّ مكان آخر، ولكن يظلّ كلامه هذا ذكرى في نفسه تؤنسه وهو بعيد عن مدينته.

ثم ينتقل السري في حنينه إلى الموصل وهو غائب عنها إلى الحنين إلى بناياتها ومعالمها الجميلة إذ يقول:

ســقياً لتلــك منــازلاً معمــورةً   مــن كــلّ مطــروقِ الفنــاء وطــارقِ

حُمــرَ القواعــدِ والقبــابِ كأنّمــا   أشــربنَ رقــراقَ الخلــوقِ الرائــقِ

....

يلقــاك مــن نوّارهــا وغيومهــا   مــا بــين دُكــنٍ مطــارفٍ ونمــارق

والهيكــلُ المبــيضُ يلمــعُ وســطها   كالأقحوانــة في بســاط شــقائقِ[2]

إذ يصف السري المنازل المعمورة في الموصل التي تشكل أنواعاً من الأبنية ذات الطرز الجميلة، ثم يصف لون هذه الأبنية بأنها حمراء في قواعدها وقبابها، وفي ذلك وثيقة تاريخية تطلعنا على الألوان التي كانت تطلى بها الأبنية فهي حمراء القواعد والقباب وبيضاء في وسطها كزهرة الأقحوان وهو مهب الشقائق في فصل الربيع نضرة عذبة.

أما الأمير الحمداني ذو القرنين بن ناصر الدولة فإنه يعلن حنين إلى الموصل وأجوائها وهو يعيش غربته بعيداً عنها إذ يقول:

إنــي حننــتُ حــنينَ مكتئــبٍ   مــترادف الأحــزانِ والكــرب

متــذكر في دار شــقوته   دار النعــيم ومنــزل الطــرب

جمعــتْ مــآرب كــل ذي أرب   فيهــا ولخبــة كــل منتخــب

(1) نفسه 2/ 473. القلالي: جمع قلالة وهي أعلى الدير.

(2) ديوان السري الرفاء 2/ 455.

نهواؤهـــا تحيـــا النفـــوس بــــه وترابهـــــا كالمـــــسك في الـــــترب

تجـــري بهـــا الأمـــواه فـــوق حـــصى كرضـــــاب ثغـــــر بـــــارد شـــــنب

مـــن كـــل عـــين كـــالمرآة صـــفا أو جـــــدول كمهنـــــد القـــــضب

يـــشتق أخـــضر كالـــسماء لـــه زهـــــر كمثـــــل الأنجـــــم الـــــشهب

عـــشنا بـــه زمنـــاً نلـــذُّ بـــه في غفلـــةٍ مـــن حـــادث النـــوب[1]

إذ نرى ألفاظ الأمير الحمداني وهي تغوص إلى عالم من الذكريات الجميلة التي تركتها الموصل فيه، إذ يبدأ الأمير حديثه بتأكيد حنينه من خلال أن المؤكدة التي يأتي بعـدها الفعـل متضمناً لتاء الفاعل كدلالة على أن مهجة الأمير متلهفة للحديث عن الموصل، ثـم يـسترسل الأمير كلامه بذكر بعض الصفات التي تتميّز بها طبيعة الموصـل في هوائهـا العـذب وترابهـا الذي كالمسك وجداولها الغناء الصافية وسمائهـا الزرقـاء الـتي تبعـث الطمأنينـة والحنـان في النفس، ثم يعرّج بعد ذلك إلى ذكر سابق أيامه الخوالي وهو يعوم في بحرٍ مـن ملـذات الحيـاة بحاضرة الموصل وما تحمله من عبقٍ وزهرٍ وطبيعة معطاء.

(1) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 115-116.

الدراسة الفنية

المبحث الأول

اللغة والأسلوب

- اللغة

تعد اللغة وسيلة للشاعر يعبر من خلالها عمّا تمور به نفسه من أحاسيس وانفعالات وأفكار وخيالات، فبدونها لا يمكن للمتلقي معرفة كل ذلك والاستجابة له[1] فهي القاعدة المتينة التي تدعم بناء أية قصيدة ولا يمكن الحديث عن عناصر ومكونات النص الشعري دون أن تحظى اللغة بالعناية الأولى لأنها العنصر الذي تقوم عليه القصيدة[2]، وعلى اللغة تتوقف قدرة الشاعر، فهي إذ تتشكل حسب بنائها تكون في الغالب معتمدة على قدرة الشاعر في جمع شتات معارفه الواعية واللاواعية من خلال النسيج اللغوي المتلبس بتركيب القصيدة[3]، فالشاعر المبدع هو الذي يستطيع تفجير طاقات اللغة، ويستغل كل إمكاناتها في التعبير عن تجاربه وأفكاره وعواطفه بأسلوب فني جميل، فالألفاظ لا تكون موحية لذاتها وغير موحية لذاتها أيضاً، وإنما الإيحاء بيد الشاعر يستطيع أن يقتله أو يزيده رونقاً بطريقة النظم وبعملية السبك، وإن الذي يميز لغة شاعر مبدع كالمتنبي عن غيره من الشعراء الأقل منه مكانة، هو أن الأول يستغل كل إمكانات اللغة المتاحة والثاني لا يستغلها إلا بالقدر الضئيل، فلغة الشاعر المبدع ذات حياة وتنوع لا تقف عند طريقة واحدة من طرق التعبير، بل تنوع في العبارة وفي الأسلوب، حيث تثير فينا إحساساً بلذة المشاركة في العمل الفني[4]، وهذه هي اللغة عنصر مؤثر من عناصر الحياة إذ أنها كائن حي قابل للتطور والنمو، فمن صفاتها المرونة ومواكبة الحياة في سيرها والمجتمعات في تطورها، ومن يرافق اللغة العربية في رحلتها الطويلة عبر القرون يجد أنها واكبت الحياة العربية في شتى عهودها، ففتحت صدرها لقبول كثير من

---

(1) ينظر: لغة الشعر بين جيلين، إبراهيم السامرائي/ 7 وما بعدها.

(2) ينظر: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي/ 26.

(3) ينظر: أبن مقبل، حياته وشعره، عبدالأمير نعمه عبد/ 239.

(4) ينظر: دراسة في لغة الشعر، رجاء عيد/ 101.

الجديد والطارئ من مولد ومعرب ومترجم[1]، فهذا الأمر يدل على حيوية اللغة وتجاذبها مع العصور حسب مقتضى التطور الذي وصلت إليه، فاللغة إذن «تختزن سياقاً تاريخيا واجتماعياً أكثر من أية أداة فنية أخرى، فهي الأداة التي تلتحم مباشرة بالتطور التاريخي لتكوين المجتمعات البشرية»[2] فالشاعر يستخدم لغة مجتمعه بعد أن يضفي عليها أسلوبه وذاتيته في إيصال آرائه وأفكاره متأثراً بعوامل عدّة، منها رغبته في التعبير الذاتي بنقل أفكاره إلى الآخرين، أو اهتمامه بالناس وأعمالهم ومشاكلهم وعلاقاتهم، وعموماً يستعرض ما يسود مجتمعه من تيارات خلقية وسياسية وفكرية واقتصادية فالشاعر عندما يختار لفظة دون أخرى فهو يقصد دلالة معينة، وهذا دأب العبارة الشعرية متعددة الدلالات تستطيع أن ترسخ عوامل التواصل بين أبناء المجتمع[3]. لذا فقد تطورت اللغة العربية ومن بينها لغة الشعر لدى شعراء الموصل إبان القرنين الرابع والخامس من خلال مواكبة لغة الشعر لروح العصر والحياة الجديدة فكانت له بطبيعة الحال لغة جديدة ذات دلالات جديدة لأن اللغة مادة متطورة ومتجددة ما دامت الحياة متطورة متجددة[4]. وقد برزت مظاهر هذا التطور في السهولة والسلاسة في الألفاظ حيناً والجزالة حيناً آخر، إذ أقبل شعراء الموصل في الأعم الأغلب على العبارات الرقيقة اللينة وانصرفوا إلى حد كبير عن الأساليب والألفاظ التي لا تتناسب مع العصر وذوقه ولا نعني بالانصراف عن الألفاظ الخشنة أنهم طرحوها جانبا وإنما عنينا أنهم أعطوا الدلالة الجديدة للكلمة من خلال الرؤية العصرية الجديدة. ويعود سبب ظهور التنوع اللفظي إلى الامتزاج الحضاري والاجتماعي الذي كان له أثره في اللغة العربية وبالتالي على لغة الشعر[5]، فضلاً عن انتشار الأفكار والعادات والنظم الغريبة عن المجتمع العربي والبيئة العربية، الأمر الذي أدى إلى قيام لغة جديدة تختلف عن لغة الشعر التي عهدتها العصور السابقة للعصر العباسي تميل إلى البساطة والسهولة لكي تفهمها تلك العناصر غير العربية الجاهلة

---

(1) ينظر: اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري/ 378.

(2) مقدمة في نظرية الأدب، عبدالمنعم تليمة/ 11.

(3) ينظر: الأدب والمجتمع، محمد كمال الدين يوسف/ 50.

(4) ينظر: لغة الشعر بين جيلين/ 140.

(5) ينظر: التيارات الأجنبية في الشعر، عثمان موافي/ 253.

بألفاظ اللغة الفخمة[1]. وهذا لا يعني الحث على السهولة بحيث يسمح بالركاكة واللحن إنما المقصود الصفاء والرقة والرونق واللطافة والرشاقة، فليس العبرة في أن يستعمل الشاعر اللفظ السهل، ولكن العبرة في أن يسبغ عليه من روحه وفنه ما يجعله شديد التأثير[2].

بيد أنّ محور الدراسة يكمن هنا في استخلاص ميزة لغة شعر الموصل عن باقي شعراء عصرهم وعصر من سبقهم، ولذلك وجب بيان التباين بين مظاهر السلاسة والجزالة في الأغراض الشعرية ليتسنى لنا الوقوف على كيفية تعامل الشعراء ضمن حدود اللغة مع هذه المظاهر. فالقاضي الجرجاني يقول «أرى أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدّك، ولا تعريضك مثل تصريحك بل ترتّب كلاً بمرتبته وتوفّيه حقه، فتلطّف إذا تغزّلت وتفخّم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح باللياقة، والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام، فكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه»[3].

فهذا الكلام يعني أن مظاهر السلاسة والجزالة متباينة في الأغراض الشعرية، فما كل وصف ورثاء رقيق بألفاظه، وما كل مدح جزل بألفاظه، وهذا ما سوف نقتفي دراسته في هذا المحور من خلال التنوّع اللفظي المتمثل بالسلاسة والجزالة في الألفاظ بين الأغراض المتعددة من جهة، والغرض الواحد من جهة أخرى.

1. التنوّع اللفظي بين الأغراض المختلفة

لقد سلك شعراء الموصل إطار التنوع اللفظي بين الأغراض المتعددة من ناحية ألفاظ السلاسة والجزالة، فكانت أغراضهم بعامتها تسير على هذا التنوّع في الأغلب، ففي الوصف والخمر والرثاء والغزل غلبت السلاسة على الألفاظ فجاءت ألفاظ السلاسة في هذه الأغراض لأن دواعي هذه الأغراض استدعتها، فمن وصف لين، إلى غزل رقيق، وإلى خمرٍ تتعلق ذات الشاعر به، إلى رثاء لقريب أو صديقٍ ينفطر القلب منه.

(1) ينظر: الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، محمد حسين الأعرجي/ 85.

(2) ينظر: الشعر الأندلسي في ظل بني صمادح، يونس طركي/ 181.

(3) الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني/ 24.

والمراد بالسهولة أن تكون الكلمة سهلة الاستعمال، بمعنى أن حروفها التي تتألف منها يراعى فيها الاقتصار على ذهن السامع فلا تكون متنافرة يصعب النطق بها، وإنما خفيفة الوقع على النفس والسمع والقلب، ولعلّ قول السري الرفاء وهو يصف الرياض دليل على ذلك إذ يقول:

ونسيمٌ عطّر الروض فإن طار في الصبّح ارتديناه عطِر

وكأن الشمس فيه نشرت أعلامها ورقاً من بين أوراق الشجر[1]

فنرى مدى انسيابية الألفاظ السلسة، والمعبرة عن جمال الروض بطريقة يرقّ لها القلب وتستريح معها النفس بلا تعقيد أو غموض وإنما سلاسة تسير بمحورية ثابتة تعمل على توصيل فكرة وصف الروض لكي تستقبلها الأذهان فتؤثر فيها. فتدفق الألفاظ السهلة وترابطها أعطاها نفساً رقيقاً وحساً عالياً، فجاءت على بساطتها تحمل الرصانة وحسن المأخذ.

وفي موضع آخر لشاعرنا محمد بن علي الشمشاطي وهو يصف زهر البنفسج إذ يقول:

أشرب على زهر البنفسج قبل تأنيب الحسود

فكأنما أوراقه آثار قرصٍ في الخدود[2]

فليس في ألفاظ هذا الكلام شيء من الغريب والحوشي الذي تنتابه الآذان وتنفر منه النفس، وإنما جاءت ألفاظه عذبة ومنسابة إلى ذهن المتلقي. فمحور الفكرة في مقطوعة الشمشاطي وهو يصف زهرة البنفسج ترتكز على الشرب بجانبه لما له من أثر على المشاعر التي تكون ساعة شرب الخمر بحاضرةِ زهر البنفسج جياشةٌ ومرهفة، ولعلنا نلاحظ أولى علامات السهولة في هذه المقطوعة تكمن في الفعل (أشرب) فهو يتعلق بالذات الإنسانية التي تسعى وراء ملذاتها فكان لابدّ أن يأتي الشاعر بألفاظ سهلة لكي يرضي مشاعره ولذّاته المتسارعة في نفسه.

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 236.

(2) يتيمة الدهر 1/ 1011.

ويسير كشاجم على خطى شعراء الموصل في اتباعه نمط السهولة في الألفاظ عندما يصف شقائق النعمان إذ يقول:

فانظر بعينك أغصان الشقائق في ... فروعها زهرٌ في الحسن أمثالُ

حمراء من صبغة الباري بقدرته ... مصقولة لم ينلها قطُ صقالُ(1)

فهذه الألفاظ في وصف شقائق النعمان على سهولتها إلا أنها رصينة في توجيهها من خلال إعطاء القدر الوافي من استحقاق تلك الشقائق بطريقة ترنّ لها الآذان ويبتهج بها القلب. فالترابط الوشيج بين العناصر التركيبية ذات المآخذ السهل جعل للمقطوعة رونقاً عذباً تميل له الأذهان.

ومما قاله الخالدي أبو بكر في وصف الليل وسارت الفاظه نحو السلاسة قوله:

رُبَّ ليلٍ فضحته بيضاء الـ ... ـرّاح حتّى تركتهُ كالنّهار

ذي سماء كخزام ونجوم ... مشرقاتٍ كنرجسٍ وبهار(2)

فلقد جعل الخالدي من الليل نهاراً بضياء خمره فغدا ذاك النهار يحوي النجوم المشرقة، ونرى مدى رصانة الألفاظ رغم أنها سهلة الانقياد. فالمقطوعة تتمايل بين الألفاظ ذات الوقع العالي والألفاظ الواضحة حيث تلاحمت معاً لتؤدي مهمة واحدة في إعطاء ماهية تلك الخمرة التي حولت الليل إلى نهار

وسار الشهرزوري في إطار سلاسة الألفاظ لكي يعبر عن حاله من خلال وصفه للشمعة إذ يقول:

ناديتها ودموعها ... تحكي سوابق عبرتي

والنار من زفراتها ... تحكي تلهّب زفرتي(3)

لقد أراد الشهرزوري أن تصل فكرة أبياته إلى المتلقي لكي يدرك مدى معاناته، لذلك جاءت ألفاظه سهلة حتى أنها قاربت العامية لكي تصل إلى المتلقي، فطابع

(1) ديوان كشاجم/ 400.

(2) ديوان الخالديين/ 57.

(3) خريدة القصر (الشام) 2/ 318.

السلاسة في هذه المقطوعة وفي غيرها مثلت روح العصر بتغيّراته المختلفة على جميع الصعد.

وإذا انتقلنا إلى الغزل وجدنا الألفاظ السهلة التي تناسبت مع الموضوع، إذ نرى الخالدي أبا سعيد وهو يتغزل بغلامٍ له إذ يقول:

قلت لما بدا الهلالُ لعينٍ　　　منعتها من الكرى عيناكا

يا هلال السّماء لولا هلال الـ　　　أرض ما بتُّ ساهراً أرعاكا[1]

يقترب هذا الكلام من النثر ولولا أنه موزون لصار كلاماً عادياً مع ما فيه من ألفاظ سهلة حاول الشاعر بها أن يعبر عن إعجابه بهذا الغلام. فلقد حاول الشاعر أن يعبر عن مشاعره بألفاظ سهلة ولعلنا نرى الفعل والفاعل في (قلت) الذي يعبر عن ذات الشاعر وهو يتحدث عن نفسه، إذ شكل هذا التركيب مرتكزاً أساسياً للولوج إلى عمق إحساس الشاعر وهو يريد أن تصل مشاعره إلى الغلام الذي أعجب به.

ومثل قول الخالدي في غلامه يأتي قول السري في غلامه إذ يقول:

فؤادي بك مشغوف　　　ودمعي فيك مذروف

وفي وعدك إن جدتَ　　　به مطلٌ وتسويف[2]

إذ نرى في ألفاظ السري ملاءمة تامة مع موقف الغزل في إيراد الألفاظ السهلة التي عملت على توضيح حالة الشاعر مع الغلام بطريقة غير معقدة. إذ ارتكزت ألفاظ السلاسة هنا في إقامة التوازن النغمي الذي ولد عاملاً مهماً في شحذ الإحساس أولا وإعطاء الوضوح ثانياً.

وقول كشاجم في حبيبته:

تمنيتُ من خدها قُبلةً　　　وما كنتُ أطمع في قبلته

فأبلغها ذاك عني الرسو　　　لُ في بعض ما نصّ من قصّته

....

---

(1) ديوان الخالديين/ 77.

(2) ديوان السري الرفاء 2/ 402.

فقالت التجمع هجراً له ... ويخلاً عليه بأمنيته[1]

فألفاظ الخد والقبلة والهجر والمنى ألفاظ غزلية ارتآها الشاعر للتعبير عن مدى إعجابه بالحبيبة، وقد سارت هذه الألفاظ بإطار تعبيري سهل قصده الشاعر لاستمالة الحبيبة ودعوتها إليه. ونلاحظ ضمائر المتكلم في (تمنيتُ، كنتُ، عيني) قد طغت على إطار المقطوعة مما يؤكد حرص الشاعر على إيصال إعجابه للحبيبة وبطريقة سهلة.

وقول الخالدي أبي بكر في أحبابه:

لا تحسبوا انني باغٍ بكم بدلاً ... ولو تمكّنت من صبري ومن جلدي

قلبي رقيب على قلبي أبداً ... والعين عينٌ عليه آخر الأبد[2]

لقد سلك الشاعر اتجاهاً غزلياً متدرجاً في ألفاظه فالعين والقلب ماديان والصبر والجلد معنويان، وقد سارت ألفاظ الغزل بإطار رقيق وسهل وفي الوقت نفسه عبّرت ألفاظه عن إحساس عميق لدى الشاعر تجاه أحبابه، الأمر الذي يدلل أن شعراء الموصل كانوا يجارون روح العصر في إيراد الألفاظ السهلة لكي يفهمها القاصي والداني من أبناء عصرهم.

ومن قول الأمير العقيلي مسلم بن قريش وهو يجاري ألفاظ السلاسة:

وكانت سليمى للمحبين روضةً ... ووصل سليمى روضةٌ وربيع

وما كنت مجزاع الفؤاد وإنما ... فؤادي على بين الحبيب جزوع[3]

إن سير أفق الأمير العقيلي نحو ألفاظ غزلية متعارف عليها وواضحة هو لأداء فكرة نحو إيراد قصد التوصيل بأبسط العبارات أولاً وشرح حاله مع الحبيبة بلا غموض أو تعقيد ثانياً.

وفي مجال الخمريات نرى أيضاً السلاسة في الألفاظ لدى شعراء الموصل بقرنيهم، إذ يقول السري الرفاء:

ألا فاسقني الخمر مشمولةً ... تصب على الليل صبحاً منيرا

---

(1) ديوان كشاجم/ 80.

(2) ديوان الخالديين/ 51.

(3) خريدة القصر (الشام) 2/ 265.

....

فقد نشر الصبح أعلامه وحان لكاساتها أن تدورا[1]

إن تمحور ألفاظ الخمرة كالسقاء والكأس والشرب وقت الصبيحة هي من الدواعي التي يجب توفرها للشعر الخمري، وقد أوردها السري ليعبر عن مدى تمسكه بها لأنها حاجته وحاجة كل من يحب الخمر، وكان لا بدّ أن يبسّط في قوله وهو يتحدث عن الخمرة لكي يؤنس بها نفسه ونفوس الآخرين بلا تقعير أو إبهام.

ومما قاله الخالدي أبو بكر:

ألست ترى الظلام وقد تولى وعنقودَ الثُريَّا قد تدلّى

فدونك قهوةً لم يبق منها تقادُمُ عهدها إلا الأقلاّ[2]

يسير هذا الكلام بألفاظ رصينة ولكنها في الوقت ذاته سهلة وهذا ما عودنا عليه شعراء الموصل في إيرادهم للألفاظ السلسة ذات المحورية الرصينة المتكافئة مع السلاسة. فالضمير المخاطب قد سيطر على المقطوعة من خلال (الستَ، فدونك)الذي قصد به الشاعر نفسه أولا ومن يرغب أن يشرب الخمر معه ثانياً وما ذاك إلا لاغتباط الشاعر بشرب هذه الخمرة فشدة حاجة الشاعر إلى الخمرة ولدت لديه نفسية مرحة مما جاءت ألفاظه متسارعة وواضحة أيضاً.

وقول كشاجم في الخمرة:

أطلق عقال الروح بالراح إني إليها جدُّ مرتاح

قد كدتْ الحكمة روحي فروْ حها بأوتارٍ وأقداحِ[3]

إذ لا نعدم ألفاظ الخمرة في هذه المقطوعة كالراح والأقداح التي لاءمت موضوع الخمرة بطريقة سلسة أدت إلى إيصال فكرة الأبيات عندما عمل الشاعر على دمج روحه بالخمرة التي ارتاحت من مشقات الحياة. فجاء فعل الأمر (أطلق) كدلالة واضحة على ترك نفسه على سجيتها دون قيد وهو يشرب الخمر، فالتدفق النفسي الشعوري في

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 177.

(2) ديوان الخالديين/ 81.

(3) ديوان كشاجم/ 118.

المقطوعة جاء ليشد الحالة النفسية التعبه من مشقات الحياة، فجاءت الألفاظ السهلة المعبرة عن واقع هذه الحالة.

ومما قاله المرتضى الشهرزوري في إيراد ألفاظ السلاسة في الخمرة:

يا نديمي قرِّب القدحا إن سكر القوم قد طفحا

فاسقنيها من معادنها ودع العذّال والنّصحا [1]

فليس في ألفاظ هذه المقطوعة من غريب أو غامض، وإنما أراد الشهرزوري أن يوصل الغاية من الخمرة التي تسقي الروح وتطفئ الهم. فالمقطوعة ابتدأت بنداء للنديم ثم تخللت بأفعال الأمر (قرِّب، اسقينها، دع) كدلالة على تبعثر ذهن الشاعر وهو يعيش تلك الحالة، فالتسارع واضح في نغم المقطوعة الذي أراد الشاعر ممن خلالها الإسراع بشرب الخمرة وتلبية حاجته منها.

وقول الأمير مسلم بن قريش أيضاً في ذات السياق:

غناء ينفر عني الحزن وشربي ما بين كوب ودن [2]

إذ أطلق الأمير هذا البيت الذي كوّن فيه ألفاظه تجاه حالة معينة، فجاءت معبرة وبطريقة سهلة لكي تأنس بها روحه وتبتعد عن أجواء الهم والحزن. فلقد قرن الشاعر ذهاب حزنه بشرب الخمر والغناء كدلالة على إعطاء نفسه ما تريد وترغب ولهذا فقد جاءت ألفاظ البيت واضحة مع رصانة في التعبير.

أمّا في غرض الرثاء فإننا نرى سلاسة الألفاظ التي لاءمت موضوع الرثاء، إذ يقول السري في رثاء أخيه:

لا متُ قبلك يا أخي لا باخلاً بالنفس عنك ولا تمتّ قبلي

وبقيتَ لي وبقيتُ فيك ممتعاً بالبرِّ والنعماءِ والفضل

حتى إذا قصدَ الحمامُ لنا من بعد عمر وارد الجبل

متنا جميعاً لا يؤخّرُ واحدٌ عن واحدٍ لمرارةِ الثُّكلِ [1]

(1) خريدة القصر (الشام) 2/ 320.

(2) نفسه 2/ 265.

إذ نرى تضافر ألفاظ الرثاء كالموت والبقاء المستحيل والعمر الفاني والشكل، وكلها ألفاظ لاءمت غرض الرثاء، وقد صبّها الشاعر بمقطوعته وهو يتحدث عن رثاء أخيه، لذلك جاءت ألفاظ الشاعر سهلة ومعبرة عن واقع يعرفه جميع الناس سيحدث عاجلاً أو آجلاً وهو الرحيل عن هذه الدنيا الفانية.

ومما قاله كشاجم في إيراد ألفاظ السلاسة في رثاء والده:

شمسي هوتْ من فلك الـ ... مجد وللمجد فلكْ

....

يا أبتي كلُّ أبٍ ... يوردُ يوماً منهلكْ[2]

لقد عبّر كشاجم عن مصابه العظيم بفقد والده فجاءت ألفاظه سهلة واضحة لكي تعمل على استثارة المتلقي وبث الإحساس الذي حسّه الشاعر بهذا المصاب الأليم. فلقد قرن الشاعر مجده بموت أبيه الذي كان يمثل له الشمس كدلالة على الحياة والنماء في كل جوانب حياته.

وفي ذات السياق نجد الأمير العقيلي قرواش بن المقلد يرثي أباه إذ يقول:

ولقد أثار تفجُّعي ... يا ابنَ المسيب رقمُ سطركْ

وعلمتُ أني لاحقٌ ... بك دائباً في قفو إثركْ[3]

فالأمير العقيلي لم يتخلف عن سابقيه من الشعراء في إيراد ألفاظ الرثاء المائلة إلى الوضوح والسهولة لكي تتناسب مع الموضوع وتعبّر عن حال الشاعر في فقده لأبيه.

وسار الأمير الحمداني ذو القرنين بن ناصر الدولة على منوال شعراء الموصل في إيراد ألفاظ الرثاء التي تناسب الموضوع إذ يقول:

بدرٌ بدا ما سرَّني بطلوعه ... حتى انثنى لي رائعاً بمغيبه

والموت أقرب نازلٌ فقريبه ... كبعيده وبعيده كقريبه[1]

---

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 815..

(2) ديوان كشاجم/ 384.

(3) فوات الوفيات 3/ 200.

إن جهرة ألفاظ الرثاء في هذه المقطوعة قد أدى إلى ظهور إحساس عميق تجاه الحالة التي تحدث الشاعر عنها في فقد بعض صغار الولد، ونرى طريقة الألفاظ التي جانبت التعقر والغموض والإبهام من أجل إيصال غرض الرثاء بأسلوب سهل.

وهكذا نرى أن البساطة والوضوح التي اكتنفت الألفاظ في الأغراض التي ذكرناها كانت من دواعي هذه الأغراض التي فرضت الألفاظ نفسها عليها أولاً، وتناسبت مع ذوق العصر الذي انفتح على الثقافات والحضارات الجديدة ثانياً. فكانت تطلعات الشاعر تتجه نحو إنضاج شعره بما يلائم ذوق العصر لكي يعمل على استثارة أكبر قدر من مستمعيه من طبقات المجتمع كافة، فعمل على «اختيار ألفاظه وعباراته ومقاطعه التي تميل إلى الأسلوب البسيط واللغة السهلة وعدم التعقيد»[2] ولاسيما في أغراض الوصف والغزل والخمرة والرثاء.

ولكن مقابل هذا الاتجاه سلك الشعراء اتجاه الألفاظ الجزلة القوية المتينة في أغراض المديح والهجاء والفخر، فمثلما فرضت الألفاظ السهلة نفسها على بعض الأغراض، كذا الحال فرضت الألفاظ الجزلة نفسها على أغراض المديح والهجاء والفخر، والمراد بالجزالة هو أن تكون اللفظة قوية متينة في الاستعمال، أي أنها تنهل إلى الغموض والالتواء معقدة وملتوية وفيها الكثير من التراكيب المركبة ذات الإيحاءات والدلالات العالية التي تستدعي الأذهان للوقوف عليها وحل طلاسمها.

فمثلاً المديح لا تليق به اللغة السهلة في الغالب ولذلك نرى شعراء الموصل في مدائحهم يميلون إلى استخدام الألفاظ الجزلة المتينة، ومن ذلك ما قاله السري الرفاء في مدح ناصر الدولة:

جذلان ليس على المكارم صابراً ... يقظان ليس على الكريهة حائدا

يجري ويثبُتُ في الفصول فما ترى ... في الطِّرْسِ إلا راكعاً أو ساجدا

بيدٍ تعيدُ الماءَ في أقلامها ... جوداً وتكسو الطِّرسَ نوراً جاسدا[3]

(1) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 128.

(2) التيارات الأجنبية في الشعر/ 253.

(3) ديوان السري الرفاء 2/ 96. الجاسد: الأحمر.

فالشاعر يمدح جود الخليفة وكرمه، وخاصة إذا علمنا أن ناصر الدولة كان ممن يحب العلم والعلماء لذا فقد خاطبه بألفاظ جزلة تعبّر عن ذوقه، فجاءت ألفاظ السري معه تحمل الدلالات العميقة التي تترك للقارئ شحن ذهنه في سبيل التوصل إلى معانيها العميقة، وهي في عمومها إثبات لجود الخليفة ولشدة حبه للعلم والعلماء. ونلاحظ السمات التي أضفاها السري على ناصر الدولة من خلال ألفاظه الرصينة ذات الوقع العالي فهو الجذلان أي الفرحان وهو اليقظان وهو الذي يجسد أسمى آيات البطولة في كل حركاته وسكناته، فجزالة الألفاظ في هذا الموضع المهم هي التي فرضت نفسها.

وفي موضع آخر يحاول فيه السري أن يعلي منزلة الأمير ناصر الدولة في ألفاظ جزلة عميقة الغور إذ يقول:

وقد نجا البدرُ إذ طافَ الكسوفُ به ... وزال عن مُشْبِهيهِ الخوفُ والحذرُ

مُلكٌ تجدّدَ لم يدم السِّنانُ له ... عزاً ولم يتثنَّ الصارمُ الذّكر

فالملكُ مبتسمٌ والأمر منتظم ... والدهر من دولة الأوغاد يعتذر[1]

فخطاب السري الرفاء للأمير ناصر الدولة كان على منزلة رفيعة لعلم السري مسبقاً بالعلمية التي كان يتمتع بها الأمير، ونرى مدى سير الألفاظ الجزلة التي تحقق أكبر قدر من المعاني التي تثبت إعلاء شأن الأمير ولاسيما في ساحة الحرب من خلال تمحور الصور البيانية الرائعة والتراكيب التي تستدعي الوقوف عندها والاستقصاء عنها.

وفي موضع آخر نرى الببغاء يمدح الأمير أبا تغلب بن ناصر الدولة بألفاظ جزلة إذ يقول:

وجدته الغيثَ مشغوفاً بعادته ... والروض يجني بما في عادة السحب

إذا دعته ملوكُ الأرضِ سيدَها ... طراً، دعته المعالي سيّد العربِ[2]

فنرى انسيابية أفكار شاعرنا الببغاء وهو يخاطب شاعراً أولاً وصاحب علم ثانياً فلابدّ لها أن تسير بألفاظ ذات جودة ووقار تناسب المخاطب فتعلي من قدره وتعزز في

---

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 184.

(2) شعر الببغاء/ 309.

نفسه محبة الشاعر. فالنبرة الخطابية من خلال الألفاظ واضحة الجزالة من أول المقطوعة عندما قال (وجدته الغيث) فالإيجاد من الجودة والوجود كدلالة على أصالته ووجود عطاياه التي هي مثل الغيث في وقت الضيق، ثم تستمر النبرة الخطابية بالتعالي عندما يقول (إذا دعته ملوك الأرض) فالدعوة لم تقتصر على الشاعر بل امتدت إلى أرقى من ذلك عندما شملت ملوك الأرض جميعاً، وبذلك تصل عملية الخطاب في مديح الأمير أبي تغلب من قبل شاعرتا الببغاء إلى ذروتها في قوة ألفاظها وجزالتها، ومتانتها التي ناسبت مقام المدح للأمير.

ومما قاله الأمير العقيلي مسلم بن قريش وهو يمدح بهاء الدولة منصور صاحب الحلة:

أمُدرِعَ الدُّجى خبباً ووخدا ومزجي العيس إرقالاً وشدّا

إذا عاينت من أسد حلالا بها النعماء للوراد تسدى

فبلغ ما علمت من اشتياقي بهاء الدولة الملك المفدّى[1]

إذ كانت صياغة الأمير العقيلي لألفاظه بمكانها وهو يخاطب قائد الجند بهاء الدولة في معركته التي سيخوضها ضد بني نُمير، وقد طلب منه المعونة والإسناد، فكانت ألفاظ الأمير جزلة استدعت من صاحب العلاقة الوقوف عندها والتفكير فيها لكي تشعره بالحاجة التي خاطبه من أجلها.

وفي ذات السياق نرى كشاجم يمدح بعض الكتّاب إذ يقول:

متيقّظُ العزمات يجـ تنب الكرى إلا عزاره

وكأنه من حدّةٍ ونفاذ تدبير شراره[2]

فشاعرنا كشاجم تجاه مدح كاتب متيقظ عارف بأسرار اللغة صغيرها وكبيرها، لا يغيب عنه من فطنته شيء إلا جاء به وكأنه الشرارة التي تطلق النار، لذلك جاءت ألفاظه جزلة تناسب المخاطب وتثبت إمكانية الشاعر العالية في مديح كبار العلماء

(1) خريدة القصر (الشام) 2/ 262.

(2) ديوان كشاجم/ 202. العزار: قليل النوم.

والعارفين. ولعلنا نرى التسلسل الجزل للألفاظ التي تسير باتجاه إعلاء شأن الكاتب الذي يمتدحه الشاعر.

ولا نعدم الألفاظ الجزلة في مجال الهجاء إذ نرى شعراء الموصل وهم يهجون تأخذ ألفاظهم طابع الجزالة، ومن ذلك ما قاله السري الرفاء في هجاء الخالديين:

للخالــــديْنَ جمــــالُ منظـــرِ   وبــــزّةٌ تمـــلأُ عــــينَ المبـــصر

....

وراء ســـــترِ لهمــــا لم يـــــستر   واعتقـــروا ظَبْـــيَ الـــصريم الأعفـــر

واقتـــسما بـــاللحظ مـــا في المِعجـــرِ   وجَمْـــشا الـــورد بـــوردٍ أحمـــر[1]

فالشاعر يعمل على إعطاء الصفات السيئة للخالديين من خلال ألفاظ جزلة وذلك لأن الخالديين كانا صاحبي علم فلا بدّ أن يأتي السري بألفاظ يثبت فيها حضوره، فجاءت ألفاظه قوية السبك عميقة الدلالات، وقد اتبع السري الوسائل كافة في سبيل توصيل الهجاء وإنزال المهجو إلى المقام الذي يستحقه. فاختيار السري للألفاظ الجزلة ذات الوقع العالي والتي تتموج في دلالاتها لهو بحق اثبات للشاعرية الفذّة التي يتمتع بها السري.

ونرى أمر الألفاظ الجزلة في هجاء شعراء الموصل عند السري الرفاء في هجائه للعالم محمد بن علي الشمشاطي (ت380هـ) الذي قال فيه:

قـد أشـكل الأمـر فهـل مـن فـاحِصِ   حتـــام لا انفـــكُ مـــن مُقـــارِص

مطـــاردٍ شـــعري طـــراد قـــانصِ   لـــوى عـــن الـــدُّرِّ يمـــين الغـــائص

وعـــاب إبريـــزَ الخـــلاص الخـــالصِ   وشـــاهدي بالفـــضل عيـــبُ النـــاقص[2]

إذ نرى التلاعب بالألفاظ الجزلة الموحية التي تعمل على إيصال المعنى المقصود من الهجاء الذي ادعى فيه السري على الشمشاطي سرقة شعره، فلقد وجه السري

---

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 171.

(2) ديوان السري الرفاء 2/ 339.

هجاء، من خلال ألفاظه التي غاصت في عمق مشاعر المهجو من خلال التسارع المتدرج في اختيار الألفاظ ذات الوقع بالنفس. وهذه عادة الشعراء عموماً في غاراتهم على بعضهم البعض يحاولون إثبات مقدرتهم اللغوية لكي يهابهم الخصم ومن يفكر أن يعتدي عليهم في المستقبل.

وفي ذات السياق نرى ابن الزمكرم الموصلي وهو يهجو بعض معاصريه من المقربين للأمير العقيلي قرواش بن المقلّد إذ يقول فيهم:

وليلٍ كوجه البرقعيدي مظلم   وبرد أغانيه وطول قرونه

سريت فيه ونومي نوم مسردٍ   كعقل سليمان بن فهد ودينه

على أولقٍ فيه التفاتٌ كأنه   أبو جابر في خبطه وجنونه[1]

إذ نرى مدى سعة أفق الشاعر في توجيه الهجاء لعدّة أشخاص وللقابلية اللغوية التي يتمتع بها، فمجال توجيه الهجاء لعدّة أشخاص يحتاج إلى قابلية كلامية لكي يعمل على إعطاء المهجو حقه والمكانة التي يستحقها، فانسيابية الألفاظ جاءت في التسلسل الذي عمد إليه ابن الزمكرم في هجائه لهؤلاء الأشخاص.

وهذا كشاجم يهجو أحد الأشخاص إذ يقول:

مقدَّمُ الخلقةِ ممقُوتُها   ذو رؤيةٍ أثقل من رضوى

مربعُ الجسمِ صفيُّ الحشا   لا يشبعُ الدّهر ولا يروى[2]

إذ نرى سير الألفاظ بطريقة متسلسلة في إعطاء هذا الشخص الوصف الخلقي الذي يستحقه بدءاً من شكله العام فهو ثقيل كدلالة على بدانته وإلى شكله الخاص والذي يبدو مربع الجسم كدلالة على عدم اتساقه، فلقد انطلق كشاجم من عدة جهات في سبيل هجاء خُلق هذا الشخص فهو (مقدم- ممقوت- ثقيل- مربع الجسم- صفي الحشا)، ونرى عموماً مدى قوة ومتانة الألفاظ في محاولة الشاعر لهجاء هذا الشخص الأمر الذي يؤكد أن الشاعر كان يضمر له العداء السافر والكره الذي لم يحتمله فأطلق هذه الألفاظ فيه.

---

(1) المثل السائر 3/ 135.

(2) ديوان كشاجم/ 35.

وفي غرض الفخر أيضاً نرى الألفاظ الجزلة التي استخدمها شعراء الموصل، ومن ذلك ما قاله السري الرفاء مفتخراً بنفسه:

أحُلُّ بعقوةِ الشرفِ التليد ... والبسُ جُنَّةَ الصبر العتيدِ

وأعلم أنني شَرَقُ المعادي ... ببردِ شرابه وشجا الحسود

واصفحُ والمنايا الحُمْرُ حولي ... تبرَّجُ والصواعِقُ من جنودي[1]

فالألفاظ الجزلة الموحية التي تأخذ طابع الجد نحو بيان إعلاء قيمة الشاعر لنفسه واضحة في هذه المقطوعة من خلال الافتخار بشرفه وجوده وعفوه. ولعلَّ الضمير المتكلم في أكثر من موضع كـ (أحلُّ، البسُ، أعلمُ، أصفح) دليل واضح على إعلاء شأن الشاعر وهو يفتخر بنفسه إذ استخدم الألفاظ الجزلة لكي يؤكد خصاله من شجاعة وعلم وشرف.

ومما قاله الخالدي أبو بكر في مجال الفخر بالنفس:

صاحِ غمّضت وما غمّـ ... ـضَ جفنيَّ الهجودُ

ببريقٍ هبَّ تحدو ... ه بروقٌ ورعودُ

زجلٌ تحسِبُ في قطـ ... ـريه غيلٌ وأسودُ[2]

فالخالدي يحاول إعطاء أكبر قدر منَ الألفاظ التي تثبت مقدرته اللغوية أولاً والثناء على نفسه ثانياً، وقد جاءت ألفاظه جزلة موحية لكي تثبت قوته ورباطة جأشه، فأسلوب النداء في (صاح) وبعدها الفعل والفاعل في (غمضتُ) قد أعطيا نبرة خطابية عالية أثبتت مدى اعتزاز الشاعر بنفسه ولاسيما إذا قدرنا الكلام بعد هذه النبرة الخطابية الذي يحاول تفسيرها في شدّة بأسه وقوته، فالبرق والرعد والغيل والأسود سمات لمقدرة الشاعر في مواجهة أعتى الظروف.

ومما قاله كشاجم وهو يفتخر بنفسه التي نالت ما نالت من تعب الغرام ولم تستسلم له:

---

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 80.

(2) ديوان الخالديين/ 42.

أسلمي يا كثيرة الإشفاق   وأمني أن تروعي بفراقِ
قد سئمتُ الهوى وأبليتُ في السير   جسوم المُضمّراتِ العتاق
وترامت بي المرامي فأخلوتُ   وفي ذاك كثرةُ الأخلاق[1]

فسير ألفاظ كشاجم في هذه المقطوعة أعطت الغاية منها في بيان اعتزازه بنفسه وإعلاء شأنها فضلاً عن بيان مقدرته العالية في التلاعب بالألفاظ الجزلة. فالنبرة الخطابية النابعة من ضمير المخاطب في أكثر من موضع (أسلمي، أمني) جاءت لترفع عن الشاعر ما يعانيه من هذه الحبيبة، فالدلالة النفسية في هذه الضمائر هي التي أعادت للشاعر نبض الحياة لديه وأستطاع أن يعبر من خلالها عن مآثره في حياته مع النساء الأخريات.

وفي موضع آخر نرى الألفاظ الجزلة في الفخر بالنفس لأميرنا العقيلي قرواش بن المقلد إذ يقول:

لي أشقر سمحُ العنان مغاورٌ   يعطيك ما يرضيك من مجهوده
ومهندٌ عضبٌ إذا جرّدته   خلتَ البروق تموج في تجريده[2]

فهو يأتي بألفاظ جزلة تناسب المقام الذي يريد إثباته لنفسه بما يملك من خيل معطاءة، ومن سيف قاطع تحسب عند تجريده البروق والرعود من قوته، فمرتكز الأمير العقيلي واضح في إثبات قوّته وصولته من خلال فرسه وسيفه الباتر وقد عبّر عن هذه القوة بشيء من الجزالة لكي تتناسب مع مقامه.

وفي ذات السياق نرى الأمير العقيلي مسلم بن قريش يفخر بقوته إذ يقول:

إذا قرعت رحلي الركاب تزعزعت   خراسان، واهتزّ الصعيد إلى مصر[3]

تنصوي تحت البيت الشعري عوامل القوة وشدة البأس من قبل الأمير العقيلي إذا رام القتال، فقوله (قرعت، تزعزت، اهتز الصعيد) من ألفاظ الجزالة التي ارتآها الشاعر الأمير لكي يؤكد مدى بأسه في القتال.

(1) ديوان كشاجم/ 359.
(2) دمية القصر 1/ 130-131.
(3) خريدة القصر (الشام) 2/ 262.

إذن فألفاظ الجزالة في أغراض المديح والهجاء والفخر جاءت متوافقة مع مواقفها لدى شعراء الموصل، وعموماً هذا الطابع العام لألفاظ السلاسة والجزالة، وبذلك نرى أن شعراء الموصل ساروا على خطى كثير من الشعراء من أبناء عصرهم وعصر من سبقهم في إيراد الألفاظ التي تناسب الموقف والمقام.

ولكن هل سارت ألفاظ شعراء الموصل في كل الأغراض وفق هذا المنظور، أي تناسبت مع أغراضها في إطار السلاسة من جهة والجزالة من جهة أخرى في كل المواضيع والأغراض الشعرية، والجواب أنها لم تك في تعبيرها السلس البسيط في أغراض الوصف والغزل والخمرة والرثاء تسير في إطار واحد ولاسيما الوصف، وكذا الحال في الجزالة والقوة لم تسر في إطار واحد إذ تراوحت بين السلاسة والجزالة ولاسيما في غرض المديح والهجاء، وهذا الكلام يعني أن هناك تنوعاً لفظياً في إطار الغرض الواحد وهذا ما سنقتفي دراسته في الفقرة التالية.

2. التنوع اللفظي في إطار الغرض الواحد

راعى شعراء الموصل آلية السلاسة والجزالة في إطار الغرض الواحد، فساروا في ألفاظهم نحو تنوع لفظي يعمل على المحافظة على الموضوع الذي ينطوي تحت الغرض الشعري، ففي غرض الوصف استخدم شعراء الموصل ألفاظ السلاسة التي تناسب الرياض والأزهار، ولكن في غرض الوصف نفسه استخدموا الألفاظ الجزلة في وصف الحيوان ولاسيما الحيوان المفترس ومن ذلك ما قاله كشاجم في وصف نمر:

وكالحٍ كالمُغضب المهيجِ ... جهْمِ المحيا ظاهر النشيجِ

يكشر عن مثل مُدى العلوجِ ... أو كشبا أسنّةِ الوشيجِ

مدبَّج الجلدِ بلا تدبيجِ ... كأنه من نمطٍ منسوجِ[1]

فالنمر الذي تخافه الناس وترتعد منه لا تليق به الألفاظ السهلة وإنما الألفاظ الجزلة المعبرة العميقة الغور لكي تصف شراسته وقوة بأسه، ولعلنا نلاحظ ألفاظ المبالغة

(1) ديوان كشاجم/ 97.

في (مهيج، نشيج، تدبيج، وشيج) قد طغت على الأبيات محاولة إعطاء الصورة الشرسة التي يمتاز بها النمر.

ومما قاله السري الرفاء في وصف قطٍ:

أنعته قطاً حديدَ النابِ ... أبلق أو مُنَمَّر الجلباب

مغيّب الأخبثِ في التراب ... يروع فأر البيت في النِقابِ[1]

لعلنا نرى فخامة الألفاظ الجزلة التي تقود إلى إعلاء شأن القط من ناحية شكله وما يقوم به في البيت من طرد الفئران وغيرهم مما خبُث في التراب.

ولم يقتصر اللفظ الجزل على وصف الحيوان المفترس بل تعداه إلى الحيوان الأليف أيضاً، فهذا أبو منصور أحمد بن محمد الموصلي يصف الفرس إذ يقول:

شّنِج النَّسا زغل كأنَّ سَراته ... زُحلوف لعب أو سراةُ مداك

من نسل أعوجَ والوجيه ولاحقٍ ... قيدِ الأوابد سابقٍ معّاك[2]

فالمعروف أن الفرس حيوان أليف ولكن بنفس الوقت معروف بقوته وتحمله ولاسيما في ساحات الوغى، وهذا الأمر دفع شاعرنا إلى إطلاق هذا الوصف الذي امتاز بجزالة ألفاظه وهو يعبر عنه، فالتقعر واضح في ألفاظ وصف الفرس. فلقد استعار الشاعر من الموروث القديم لكي يثبت قوة الفرس وبألفاظ جزلة عندما جعله (شنج النسا) أي أنه دائم التحرك نشيط، وكأن ظهره أصبح من ملامسته مكان للتزلج.

وتعدى اللفظ الجزل في الوصف ليشمل الأسلحة الحربية إذ يقول محمد بن العساف الشجري في وصف القوس:

أرى على شِريانة قذّاف ... تُلحق ريش النبل بالأجواف[3]

فالرصانة في ألفاظ البيت واضحة حتى ليكاد القارئ ينظر إلى التقديم والتأخير في الألفاظ وما ذاك إلا ليعمل الشاعر على بيان قوة القوس وهو يذهب بسرعة الريح لحو أجواف الأعداء.

---

(1) ديوان السري الرفاء، 1/ 446.

(2) دمية القصر 1/ 361.

(3) الخصائص 2/ 307.

إذن فالفاظ السلاسة التي غلبت على الوصف عامة لم تك مطلقة في كل مواضيع الوصف بل كانت جزلة في وصف الحيوان ووصف الأسلحة الحربية.

ومثلما شاعت الألفاظ الجزلة في المديح والهجاء عامة إلا أنها لم تك مطلقة أيضاً بل غلب عليها ألفاظ السلاسة، فمديح جاء بألفاظ جزلة عندما مدح الشاعر قادة الحروب ومعاركهم ومديح آخر جاء بألفاظ سلسة عندما مدح الشاعر آل بيت النبي صلى الله عليهم أو مدح الأمراء والقادة بغية التكسب، ومن ذلك ما قاله السري الرفاء في مديح أبي الفواس – سلامة بن فهد-:

سلمتَ سلامةَ للمكرماتِ ... ولا زلت تبسطُ باعاً رحيبا

تزفُّ إليك تجارُ المديحِ ... عذارى تروقُكَ حسناً وطيبا[1]

فالسري يكن لهذا القائد المغوار أسمى آيات الودّ والاحترام لما له من صفات الكرم والجود فضلاً عن بسالته فأراد أن يترجم هذا الود إلى مديح فاختار ألفاظ سلسة قامت بإيصال المقصود إلى المتلقي وهو طلب الحصول على بعض مكارمه التي ما زالت تبسط رحابتها بين الناس. ولعلنا نلاحظ النبرة الخطابية من خلال ضمائر المخاطبة في كثير من مواقع المقطوعة والتي تترابط مع الصفات المثلى للقائد المغوار بطريقة سهلة ومعبرة.

وفي ذات السياق يقول كشاجم في مديح آل بيت النبي (صلى الله عليهم):

آلَ الرسول فُضِّلتم ... فضل النجومِ الزاهره

ولكم مع الشرف البلا ... غة والحلومُ الوافره

....

ورفضتم الدنيا لذْ ... فزتم بحظّ الآخره[2]

شاعرنا كشاجم يخاطب آل بيت الرسول (ﷺ) ويريد للمتلقي عموماً أن يدرك هذه الأبيات ويتأثر بها، فجاء بألفاظ سهلة عبّرت عن قصده في فضل آل البيت وعلو

(1) ديوان السري الرفاء 1/ 346.

(2) ديوان كشاجم/ 213.

مقامهم. ونرى سير الخطاب باتجاه إعطاء المزايا الحسنة لأل البيت صلوات الله عليهم سواءً في الدنيا أو في الآخرة.

وبما قاله الأمير العقيلي مسلم بن قريش في مديح آل البيت وتلونت ألفاظه بالسهولة والسلاسة قوله:

سلام على أهل الكساء هداتي ومن طاب محياي بهم ومماتي[1]

فشاعرنا الأمير العقيلي يسير على نهج كشاجم في إرادة إدراك كنه المديح من قبل المتلقي، فجاء بألفاظ سهلة لا غموض فيها ولا إبهام وإنما سلاسة ووقع في القلب والسمع.

وفي غرض الهجاء فإننا نرى الألفاظ الجزلة في هجاء الشعراء للشعراء، ولكن بالمقابل نرى الألفاظ السلسة في هجاء الأشخاص والظواهر الاجتماعية، ومن ذلك ما قاله الخالدي أبو بكر في شخص كان يصاحبه:

ولي صاحبٌ نحسٌ على كلِّ صاحبٍ هو الداءُ أعيا أن يصيب دواءَ

أخفُّ الورى عقلاً وأثقلُ طلعةً وأفحمُ إلاَّ أن يقولَ خطاءَ[2]

فصاحب شاعرنا نحسٌ مع من يصاحبه، وهو الداء الذي لا ينفع معه دواء، ونرى مدى بساطة الألفاظ التي تعمل على إيصال المقصود للمتلقي لكي يفهم حالة شاعرنا مع صاحبه وما يعانيه منه. ونرى تضافر أن والفعل المضارع في كل من عجزي المقطوعة (أن يصيبَ، أن يقول) لبيان صفاته السيئة فضلاً عن ما يحمله من نحسٍ، فالمقطوعة سهلة الألفاظ ولكنها رصينة في مضمونها.

وقول كشاجم في هجاء غلامٍ له:

غلامٌ تكامل فيه القبيحُ فما فيه من خلّةٍ صالحهْ

بطيءُ الجواب فكم صائحٍ به لم يجبه وكم صائحهْ[3]

---

(1) خريدة القصر (الشام) 2/ 265.

(2) ديوان الخالديين/ 107.

(3) ديوان كشاجم/ 104.

فنرى مدى تسارع الألفاظ السهلة ذات النسق العالي والتي تحمل في طياتها عوامل وأسباب الهجاء بتسلسل دقيق، فالغلام قبيح بشكل عام وليس قي تصرفاته خلال صالحات وبشكل خاص فهو بطي السمع والجواب.

ويشاركنا الخباز البلدي في إيراد ألفاظ السلاسة في هجاء ظاهرة النفاق إذ يقول:

ولعنـــة الله علـــى كـــل مـــن   لــــــه لــــــسانان ووجهــــــان[1]

فألفاظ الشاعر بسيطة وواضحة عبّر بها عن حالة من الحالات التي تواجه المجتمع بطريقة أشبه ما تكون بالنثر.

وفي نفس الاتجاه يسير الوزير المغربي في هجاء ظاهرة النفاق في المجتمع إذ يقول:

أرى النـاس في الـدنيا كـراعٍ تنكّـرت   مراعيــه حتــى لــيس فــيهنّ مرتــع

فمـاءٌ بـلا مرعـى ومرعـى بغـير مـا   وحيـث تـرى مـاءً ومرعـىً فمـسبع[2]

فشاعرنا لم يرق له حال الناس فجاءت ألفاظه السهلة لتعبّر للمتلقي عن ظاهرة سلبية في المجتمع يريد لها الاستئصال، وطول نفس الشاعر ووضوح ألفاظه كانت من الخصال الجيدة لديه وهو يقوم بنقد ظاهرة النفاق في المجتمع.

وهكذا يمكننا التمييز بين نوعين من الألفاظ في الأغراض الشعرية من ناحية السلاسة والجزالة، فشعراء الموصل خرجوا من إطار التعامل بالألفاظ من جهة الأغراض المتعددة إلى إطار الغرض الواحد، مما يدل على نشاطهم اللغوي وتمكنهم من أداءهم الشعري، هذا من جهة، ومن جهة أخرى رأينا الجانب السلس عموماً يفوق الجانب الجزل للألفاظ، وهذا أمر طبيعي وهم أبناء عصر جديد منفتح على ثقافات عدّة، فضلاً عن سعيهم إلى إرضاء المجتمع الذي تعوّد على السلاسة والوضوح، ولكن بعد هذا الكلام لا نعدم خلو المعجم الشعري من تنوع لفظي في الحوشي والغريب من جهة والألفاظ الأعجمية والعامية من جهة أخرى.

---

(1) شعر الخباز البلدي/ 36.

(2) معجم الأدباء 9/ 87.

3. التنوع المعجمي الشعري

مهما كانت ألفاظ شعراء الموصل عذبة وسهلة إلا أنها لم تخلُ من بعض الألفاظ الغريبة المتأثرة بالموروث الشعري القديم من جهة والألفاظ الأعجمية والعامية المتأثرة بالعصر من جهة أخرى. وسنعمل على بيان هذه الألفاظ الغريبة التي يجب الرجوع إلى القاموس لكي يفهم معناها عموماً ونحاول أن نعلم هل شكلت ظاهرة أي ورودها في أشعارهم كان بدافع الإبداع أم أنها جاءت لإقامة الوزن والقافية، وبكلام آخر هل قصد شعراء الموصل الألفاظ الغريبة أم هي التي فرضت نفسها.

من خلال إطلاعنا على شعر الموصل وجدنا العديد من الألفاظ الحوشية والغريبة التي يحتاج إلى الرجوع إلى القاموس لفك طلاسمها ومن هذه الألفاظ بشكل عام من خلال الشعر كلّه وكنماذج له لفظة (وامق) ومعناها الهالك في الحب[1] في قول أبي بكر الخالدي:

ونرجسه كنسيم الحبيب ... ب عند محبٍّ له وامق[2]

كما نرى لفظة (الكِلل) ومعناها الخباء والسر[3] في قول كشاجم:

فما تطيّبه لحاظ الضباء ... تطالعه من سجوف الكِلل[4]

كما نرى لفظة (القرقر) ومعناها الأرض الملساء[5] في قول السري الرّفاء:

ولعبت أيديهما في القرقر ... أيهما بعلُ الغزال الأحور[6]

ولفظة (النُسُوع) ومعناها السير على هيئة أعنة النعال تشد به الرحال[7] في قول السري أيضاً:

(1) لسان العرب، مادة: ومق، 10/ 370.

(2) ديوان الخالديين/ 73.

(3) لسان العرب، مادة: كلل، 11/ 594.

(4) ديوان كشاجم/ 419.

(5) لسان العرب، مادة: قرقر، 5/ 85.

(6) ديوان السري الرفاء 2/ 171.

(7) لسان العرب، مادة: نسع، 8/ 352.

قيام يهزون النسوع كأنما بأيديهم حبات رمل أساود[1]

ولفظة (مشعشعة) ومعناها الصافية وهو من أوصاف الخمر[2] في قول المرتضى الشهرزوري:

قهوةً حمرا مشعشعةً رقصت في كأسها فرحاً[3]

ولفظة (قروم) أي السيد المبجّل[4] في قول ابن جني:

على أني أؤول إلى قروم سادة نُجب[5]

ولفظة (زبرة) ومعناها الحديد[6] في قول الأمير العقيلي قرواش بن المقلد:

وما كنت إلا زبرةً فطبعني سيفاً، وأطلق صرفهنّ غراري[7]

ولفظة (المرط) ومعناها الكساء[8] في قول الوزير المغربي:

وأفضل أخلاقِ الفتى العلم والحجا إذا ما صروف الدهر أخلقن مِرطَهُ[9]

ولفظة (عطبول) أي المرأة الفتية الجميلة الطويلة العنق[10] في قول أبي بكر الخالدي:

بساقٍ كمهاةِ مغزلِ أدماء عطبول[11]

---

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 90.

(2) لسان العرب، مادة: شعشع، 8/ 182.

(3) خريدة القصر (الشام) 2/ 320.

(4) لسان العرب، مادة: قرم، 12/ 474.

(5) نزهة الألباء/ 232.

(6) لسان العرب، مادة: زبر،

(7) دمية القصر 1/ 130.

(8) لسان العرب، مادة: مرط، 7/ 399.

(9) معجم الأدباء 9/ 85.

(10) لسان العرب، مادة عطب، 1/ 60.

(11) ديوان الخالديين/ 85.

ولفظة (مدملج) ومعناها الأملس[1] في قول الببغاء:

وهامـــةٍ كـــالحجر المـــدملّج　　　ومخلـــب كـــالمعول المعـــوّج[2]

ولفظة (يميح) أي يتمايل[3] في قول ذي القرنين بن ناصر الدولة:

ومـاءٍ كريـق الحـب عـذب يميحـه　　　هــواء كــدمع الــصبّ إثــر شــجونه[4]

ونكتفي بهذا القدر من الألفاظ الغريبة والتي يجب الرجوع إلى القاموس لمعرفة معناها لكي تكون واضحة، وبقي أن نعلم أن هذه الألفاظ كانت كثيرة لدى شعراء الموصل ولذلك يمكن القول أنها شكلت ظاهرة ولكن كانت تسير باتجاهين مثل الأول الإبداع الحقيقي في إيراد هذه الألفاظ، ومثل الثاني الضرورة الشعرية في إقامة الوزن والقافية، وبشكل أدق فقد سارت في إطار إقامة الوزن والقافية أكثر من كونها عفوية في أشعارهم، وليس أدل على ذلك مجيء أغلبها في أواخر البيت الشعري.

وقد رأينا في شعر الموصل أيضاً قليلاً من الألفاظ الأعجمية المتأثرة بالعصر الذي انفتح على جميع الثقافات، وهذا أمر طبيعي أن يأتي الشاعر بألفاظ أعجمية مما شاع في عصره وإدخالها على شعره لبيان المقصود من شعره أولاً وتمشياً مع ذوق العصر ثانياً.

وقد لاحظنا لفظة (سبج) في قول الخباز البلدي:

أنظـــر إلى مقـــل الـــشقيق　　　تـــضمنت حـــدق الـــسبج[5]

والسبج نوع من أنواع الخرز[6]. كما وردت هذه اللفظة الأعجمية عند السري الرفاء أيضاً في قوله:

شـــائلةً في ذُنَيْبهـــا حُمَـــةً　　　كأنهـــا ســـبجةٌ مـــن الـــسبجِ[7]

(1) لسان العرب، مادة دمج، 2/ 263.

(2) شعر الببغاء/ 314.

(3) لسان العرب، مادة ميح، 2/ 608.

(4) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 119.

(5) شعر الخباز البلدي/ 29.

(6) ينظر: المعرب، الجواليقي/ 231.

(7) ديوان السري 2/ 29.

ونرى لفظة (الجلنار) وهي فارسية معرّبة مركبة من كلمتين الأولى (جل) بمعنى (الورد)، والثانية (أنار) بمعنى الرمان[1]، حيث استعملها محمد بن علي الشمشاطي في قوله:

وبدا الجلّنار مثل خدود قد كساها الحياء ثوب عقار[2]

وقد وجدنا لفظة (اللازورد) وهو معدن مشهور في جبال أرمينية، وهو شفاف أزرق ضارب إلى حمرة وخضرة يتخذ للحلي[3]، إذ ورد لدى كشاجم في قوله:

كأنما اللازورد لُمَّه ونُقَّطَ اللازوردُ بالعنمِ[4]

فلفظة اللازورد هي لفظة أعجمية دخيلة إلى شعر الموصل. كما وردت اللفظة في شعر أبي بكر الخالدي وهو يصف تل زمار:

وكتّب في لازورد الدجى بزنجفره وبزنجاره[5]

كما نجد في بيت كشاجم ألفاظاً أعجمية أخرى هي (الزنجبر) و(الزنجار) فالأولى تعني المعدن الأحمر المتفتت الذي يطلى به الحديد ليسلم من الصدأ والثانية تعني صدأ النحاس[6].

وقد وجدنا لفظة (اسبهرقي)[7] وهي لفظة معرّبة من (سبيهركون) أي اللون الأزرق، إذ وردت في ديوان كشاجم في قوله:

إذا بارك الله في طائرٍ فخصٌ من الطير اسبَهرقي[8]

---

(1) ينظر: المنجد/ 99.

(2) يتيمة الدهر 1/ 109.

(3) ينظر: المنجد/ 720.

(4) ديوان كشاجم/ 453. والعنم: شجر له ثمرة حمراء.

(5) ديوان الخالدين/62.

(6) ينظر: المنجد/ 307.

(7) ينظر: ديوان كشاجم/ 364.

(8) ينظر: نفسه/ 364.

ومما وجدنا من الألفاظ الأعجمية لدى شعراء الموصل لفظة (خركاوة)[1] ومعناها خيمة الأمراء وسرادق الملوك والوزراء في قول الببغاء وهو يصف طائر الببغاء:

فهي كخودٍ في لباسٍ أخضر   تأوي إلى خركاوة لم تستر[2]

ومما وجدنا من الألفاظ الأعجمية أيضاً لفظة (دستيجة) ومعناها الآنية الكبيرة من الزجاج[3] في قول أبي بكر الخالدي:

فامنن بدستيجةِ المشروب يومك ذا   فقد عزمت على شرب الدواء غدا[4]

ومن الألفاظ الأعجمية أيضاً لفظة (فيروزج)[5] وهو نوع من المعادن اللماعة كما جاء في قول الخباز البلدي:

منقوشة صدر البزاء كأنه   فيروزج قد زانه بلور[6]

كما وجدنا في قول الخباز البلدي ألفاظاً أعجمية هي (الرخ) و(الفرازين) وهي من أدوات الشطرنج إذ تدل الأولى على الاستقامة والثانية على البطء.

مشوا إلى الراح مشي الرخ وانصرفوا   والراح تمشي بهم مشي الفرازين[7]

وعموماً فإن الألفاظ الأعجمية لدى شعراء الموصل قليلة جداً وهذا يدل على تمسكهم بعروبتهم وحرصهم الشديد على مقاييس الفصاحة العربية، وتعلقهم باللغة العربية.

وفضلاً عن الألفاظ الأعجمية المتأثرة بالعصر وجدنا الألفاظ العامية أيضاً لدى شعراء الموصل، إذ كانت العامية من المظاهر البارزة في القرن الرابع والخامس إلى جانب الفصحى فلقد «أصبح أكثر الناس يتكلمون العامية وأقلهم الفصحى، وصار لكل بلد

(1) ينظر: الألفاظ الفارسية المعربة، إدي شير/ 54.

(2) شعر الببغاء/ 305.

(3) ينظر: المنجد/ 214.

(4) ديوان الخالديين/ 44.

(5) ينظر: المنجد/ 602.

(6) شعر الخباز البلدي/ 32.

(7) نفسه/ 36.

عامية»[1]، وقد رصدنا العديد من الألفاظ العامية لشعراء الموصل، فهذا السري الرفاء وهو يصف سفينة:

تفرّقها هُوجُ الرياح وتعتلي ... رُبا الموج من قدامها وورائها[2]

إن لفظة (قدامها) عامية، ولو أراد الشاعر الفصحى لقال أمامها.

وقول الخباز البلدي:

وقول كشاجم:

كأنه قدامه بطنه ... روايةٌ قد نقضت ذَلُّوا[3]

فقدامه لفظ عامي صريح.

وقول أبي منصور أحمد الموصلي:

أروح على هم، وأغدو على هوى ... أجوب الفلا، والحُبّ أهونه صعبُ[4]

فلفظة (أروح) عامية مستخدمة إلى يومنا هذا

وقول الشهرزوري:

وكم أحمل ما تجني ... على العينين والرأس[5]

فلفظة على العين والرأس كلام مستخدم إلى يومنا هذا.

وقول كشاجم:

أخي قم فعاوني على نتف شيبةٍ ... فإني منها في عذابٍ وفي حربِ[6]

فلفظة (عاوني) عامية مستخدمة إلى يومنا هذا.

وممن سار في إطار العامية المستخدمة قول الخالدي أبي بكر وهو يحاور ساقِ الثغ:

(1) الوساطة بين المتني وخصومه/ 32.

(2) ديوان السري الرفاء 1/ 287.

(3) ديوان كشاجم/ 35.

(4) دمية القصر1/ 364.

(5) خريدة القصر (الشام) 2/ 321.

(6) ديوان كشاجم/ 54.

وشادنٍ قلت له: ما اسمه ... فقال لي بالغنج: عباث
فصرت من لثغته ألثغاً ... فقلت: أين الكاث والطاث[1]

وبذلك نكون قد انتهينا من دراسة اللغة لدى شعراء الموصل والذي تبين لنا أنها كانت تسير في إطار السهولة والوضوح أكثر من الجزالة ولم يخلُ المعجم الشعري لشعراء الموصل من الألفاظ الغريبة والحوشية، ومن الألفاظ الأعجمية والعامية.

- الأسلوب

الأسلوب هو اختيار الألفاظ وتأليفها والتعبير عن الأفكار والمعاني والعواطف بقصد الإيضاح والمؤانسة والتأثير في الناس[2]. وقد شاع العديد من الأساليب في الشعر العربي منذ القديم فهي ليست حكراً على أحد، ولكن مع مرور الوقت ارتقت هذه الأساليب بما يلائم العصر الذي نشأت فيه. وتتباين الأساليب بين الشعراء تبعاً لمتغيرات الثقافة والأفكار والمشاهد التي تنبع من الشاعر نفسه أولاً ومن طبيعة العصر وذوقه ثانياً، وهذا ما رأيناه لدى شعراء الموصل إبّان القرنين الرابع والخامس للهجرة.

1. أسلوب الاقتباس والتضمين

يعد أسلوب الاقتباس والتضمين واحداً من الأساليب التي أوردها شعراء الموصل في القرن الرابع والخامس في أشعارهم، وليس هناك فرق بين الاقتباس والتضمين لدى معظم العلماء، فقد أرادوهما لفظين مترادفين[3]، بيد أن بعض العلماء عرّفوا التضمين على أنه «أن يضمن الشاعر كلامه شيئاً من مشهور شعر الغير»[4]. ومن هذا المنطلق نستطيع أن نخصص الاقتباس لما يؤخذ من القرآن والحديث النبوي الشريف، وجعل التضمين قاصراً على من ينتزع من الشعر والنثر عموماً. وفي رأي أن الاقتباس من آي الذكر الحكيم له دلالته الخاصة في كل موضع إذ يأتي ليتناسب مع موقف الشاعر الذي

(1) ديوان الخالديين/ 68.

(2) ينظر: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية)، أحمد الشايب/ 44.

(3) ينظر: أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني 2/217-218.

(4) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني/ 419.

هو بصدده. ومن خلال تقصينا في شعر شعراء الموصل وجدنا أن الاقتباس رحب لدى شعراء الموصل ولا سيما عند الخباز البلدي الذي أكثرَ من اقتباسه من آي الذكر الحكيم، فمما قاله في هذا المجال:

قد قلتُ إذ سارَ السفينُ بهم … والشوقُ ينهب مهجتي نهبا

لو أن لي عزاً أصول به … لأخذت كلَّ سفينةٍ غصبا[1]

وهو مقتبس من قوله تعالى: ﴿ وَكَانَ وَرَآءَهُم مَّلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا ﴾[2]. فدلالة التمني في هذا الموضع الاقتباسي ظاهرة من خلال تمني الشاعر لامتلاكه مظاهر القوة والبأس ليعمل على إيقاف رحلة أحبابه.

وقوله في موضع آخر:

وقائلةٍ هل تملك الصبر بعدهم … فقلت لا والذي أخرج المرعى[3]

وهو مقتبس من قوله تعالى: ﴿ وَالَّذِي أَخْرَجَ الْمَرْعَى ﴾[4]. فدلالة التأكيد في فقد أحبابه وتيقنه من عدم الصبر بعدهم جاءت كتيقنه من أن الله هو الذي أخرج المرعى لا محالة في ذلك.

وقوله أيضاً في مجمل هجائه لبعض أصدقائه:

ألا إن إخواني الذين عهدتهم … أفاعي رمالٍ لا تقصر في لسعي

ظننت بهم خيراً فلما بلوتهم … نزلت بوادٍ منهم غير ذي زرع[5]

فهو مقتبس من قوله تعالى: ﴿ إِنِّي أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ ﴾[6]. فدلالة التصدع الكبير بينه وبين بعض إخوانه واضحة في هذا الاقتباس.

---

(1) شعر الخباز البلدي/ 28.

(2) سورة الكهف، الآية/ 79

(3) شعر الخباز البلدي/ 34.

(4) سورة الأعلى، الآية/ 4.

(5) شعر الخباز البلدي/ 34.

(6) سورة إبراهيم، الآية/ 37

ولا نبعد السري في مجال الاقتباس هنا فهو في هجائه للبراغيث يقول:

ضـــاع دمٌ بيـــنكم مـــشروبُ وضـــعف الطالـــب والمطلـــوب[1]

فهـو مقتـبس مـن قولـه تعـالى: ﴿ وَإِن يَسْلُبْهُمُ الذُّبَابُ شَيْئًا لَّا يَسْتَنقِذُوهُ مِنْهُ ۚ ضَعُفَ الطَّالِبُ وَالْمَطْلُوبُ ﴾[2]. فدلالة الضعف للطالب والمطلوب وعدم التمكن واضحة في هذا الاقتباس.

أما شاعرنا العالم محمد بن علي الشمشاطي في القرن الرابع فإنه يقـول في وصـفه لبعض أنواع الورد:

صِبـــغةَ اللهِ كـــالعقيق تـــراه أحمـــراً ناصـــعاً لـــدى الإخـــضرار[3]

فهـو مقتـبس مـن قولـه تعـالى: ﴿ صِبْغَةَ اللَّهِ ۖ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللَّهِ صِبْغَةً ۖ وَنَحْنُ لَهُ عَابِدُونَ ﴾[4]. فدلالة التعجب في خلق الله العظيم وقدرته في كل شيء واضحة في هـذا الاقتباس.

وقول الأمير العقيلي قرواش بن المقلد:

فأنـا امـرؤٌ لله أشـكرُ وحـده شـكراً كـثيراً جالبـاً لمزيـده[5]

فهو مقتبس من قوله تعـالى: ﴿ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾[6]. فدلالـة شـكر النعم وعدم جحدها من قبل الأمير العقيلي واضحة في هذا الاقتباس.

وقول الوزير المغربي:

أما مجال التضمين فنرى السري يضمّن شعره بعض الشعراء في مجمل مدحه لأحد رجال ناصر الدولة، في حسن كلامه ونظمه لسانه.

لـو صـافحت سمـعَ الوليـدِ جَفالُها (أرســـومُ دارٍ أم ســـطور كتـــاب)

---

(1) ديوان السري الرفاء 1/ 445.

(2) سورة الحج، الآية/ 73.

(3) يتيمة الدهر 1/ 109.

(4) سورة البقرة الآية/ 138.

(5) دمية القصر 1/ 130.

(6) سورة إبراهيم، الآية/ 7

بـل لـو تأملـها ابـنُ أوسٍ لم يقـل: (لـو أن دهـراً ردّ رجـعَ جـواب)[1]

فعجز البيت الأول هو للوليد بن عبادة البحتري في قوله:

(أرسـوم دار أم سـطور كتـاب) درسـت بـشاشتها مـع الأحقـاب)[2]

وعجز البيت الثاني هو لأبي تمام في قوله:

(لـو أن دهـراً ردّ رجـع جـواب أو كـف مـن شـأويه طـول عتـاب)[3]

أما كشاجم فله تضمين في قوله:

زعمـوا مـن أحـبُّ عليـاً ظـلَّ للفقـر لابـساً جلبابـا

كـذبوا كـم أحبـه مـن فقـيرٍ فتحلّـى مـن الغنـى أثوابـاً

إنمـا قولـه: ارفـضوا عـنكم الـدُن يـا إذا كنـتم لنـا أحبابـا[4]

فالبيت الثالث مضمن كلاماً لأمير المؤمنين علي (رضي الله عنه).

ومما قاله الأمير ذو القرنين بن ناصر الدولة الحمداني:

لـو كنـت سـاعة بيننـا مـا بيننـا فـشهدت حـين نكـرّر التوديعـا

أيقنـت أن مـع الـدموع محـدّثاً وعلمـت أن مـع الحـديث دموعـا[5]

فالبيت الثاني منتزع من قول أبي تمام الطائي في قوله:

كـادت لعرفـان النـوى ألفاظهـا مـن رقـة الـشكوى تكـون دموعـا[6]

وهكذا نرى أن أسلوب الاقتباس والتضمين جرى عند أكثر شعراء الموصـل، مما يدلل على سمو أساليبهم ورفعة فنونهم من جهة وتمسكهم بعروبتهم مـن جهـة أخـرى وخاصة في مجال الاقتباس من آي الذكر الحكيم.

---

(1) ديوان السري الرفاء 1/ 311.

(2) ديوان البحتري/ 340.

(3) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي/ 80.

(4) ديوان كشاجم/ 36.

(5) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 120.

(6) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي 4/ 390.

2. الأسلوب البديعي

أسرف شعراء الموصل بقرنيهم في المحسنات البديعية فلا نقرأ قصيدة أو مقطوعة إلا نجد فيها شيئاً من هذه المحسنات اللفظية، حتى ليشعر الباحث أنها أصبحت غاية يتسابق عليها الشعراء ليظهروا مهاراتهم في الصياغة وقدرتهم على النظم، إذ أضحى البديع ظاهرة اجتماعية سايرت الحضارة فتطورت بتطورها وتلونت بألوانها وكأن «الشعر من دونها لا جمال له ولا إبداع، وكأن هذه الزركشة أصبحت بالنسبة لهم ضرباً من ضروب الرياضة العقلية ولوناً من ألوان التسابق الذهني والفكري»[1]، ومحسناتهم كثيرة إلا أننا سنكتفي بذكر طائفة منها كالطباق والمقابلة والتورية، ونؤخر الجناس إلى مبحث الإيقاع الداخلي لصلته الوثيقة به.

الطباق

المعلوم أن الطباق هو الجمع بين الضدين، ويأتي إيجاباً وسلباً[2]، ومن أمثلة الطباق قول السري الرفاء:

لسنا نَذُمُّ أوائل النوب التي ... جاءت أواخرها بحمدٍ عواقِب[3]

فالطباق بين (أوائل – أواخر)، فالشاعر يعمل على عكس الألفاظ لبيان ماهية الفكرة التي يريد أن يوصلها في أن عقبى النوائب الحمد والفرج بعد الشدائد، فلسنا نذم النوائب إذا كانت عاقبتها خير.

وقول الخالدي أبو بكر في مطابقته بين الإصباح والإمساء والشباب والمشيب:

وسمعتُ عذل عواذلي لّما مشى ... إصباحُ هذا الشيب في إمْسائهِ

سأعودُ في غيِّ الشباب وإن غدا ... رشْدُ المشيبِ مقنَّعي بردائهِ[4]

---

(1) اتجاهات الشعر في القرن الرابع الهجري/ 141.

(2) ينظر: خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي/ 65.

(3) ديوان السري الرفاء 1/ 307.

(4) ديوان الخالديين/ 13.

فالطباق في البيت الأول بين (إصباح – إمساء) والبيت الثاني بين (شباب – مشيب)، وكأن الشاعر يعتلج بداخله ما ألمّ به من شيب فأخذ يردّ اعتبار نفسه ويعلن سيره في غيّ الشباب على الرغم من سطوة الشيب عليه، فالخالدي سخّر هذه هذا الأسلوب البديعي لخدمة أفكاره وما يعتلج في صدره.

وفي سياق متصل يقول كشاجم:

يا من لأجفانٍ قريحة ... سهرت لأجفان مليحة

حيٌّ بحالة ميت ... وهواك يودعه ضريحة[1]

إذ حصل الطباق في أكثر من وجه، أحدها بين (قريحة – مليحة) والآخر بين (حي – ميت)، فهذه الأوجه الطباقية جاءت بصورة عبرت عن حالة الشاعر وهو يكابد هواه، ونرى تصاعد الاسلوب الذي عبر عنه الطباق، ففي البيت الأول عبر الشاعر عن حاله من خلال أجفانه القريحة ثم تدرّج في البيت الثاني إلى المطابقة بين الحي والميت، فالتصعيد العاطفي الذي سببه الحب جعله بحالة نفسيّة تصاعدية وسريعة.

ويشاركنا في إيراد الطباق الببغاء إذ يقول في وصف قدح الخمر:

كأنما صاغه النفاق فما ... يخلُصُ صدق منه ولا كذب[2]

فالطباق في (صدق – كذب) ويبدو أن تأثر الشاعر بالخمر دعاه إلى محبة القدح الذي يحتويها كأنه إنسان منافق لا يبان صدقه من كذبه.

وفي سياق متصل يقول الخباز البلدي معبراً عن حاله مع الخمرة:

نكبت في شعري وثغري وما ... نفسي في صبري بمنكوبة

إذا دنت بيضاء مكروهة ... مني نأت بيضاء محبوبة[3]

فالطباق في (مكروهة – محبوبة) وهو إشعار بأهمية الخمرة لدى الشاعر التي فعلت فعلتها معه، فهو يكره الخمرة عندما تدني إليه ولكنه عندما يرشف منها يحبها.

---

(1) ديوان كشاجم/ 101

(2) شعر الببغاء/ 308.

(3) شعر الخباز البلدي، 28.

ونمضي مع شعراء الموصل في إيرادهم للطباق ونرى الأمير العقيلي مسلم بن قريش يأتي بطباق يعبر به عن حبه لأهل البيت إذ يقول:

سلام على أهل الكساء هداتي ومن طاب محياي بهم ومماتي[1]

إذ حصل الطباق في (محياي – مماتي)، فلقد شكل الطباق أعلى مراتب الحب والاحترام من قبل شاعرنا الذي قدم أهل البيت على نفسه لكثرة تعلقه واعتزازه بهم.

ومما قاله الحسين بن طوق الموصلي في تعبيره عن معاناته مع الحب والهوى:

أروح على همّ وأغدو على هوى أجوب الفلا والحب أهونه صعب[2]

فالطباق بين (أروح – أغدو) الذي عبّر عن حالة من عدم الاستقرار لدى الشاعر وكأنه في صحراء يروح ويغدو، وقد عمد الشاعر إلى هذا التطابق بغية إثبات صعوبة الحب ولو كان هيّناً.

ومما قاله المرتضى الشهرزوري في حبيب له عاند معه:

وليس في الأمر أني أشقى وأنت سعيد[3]

فالتطابق بين (أشقى – سعيد) فدلالة الامتعاض من قبل الشاعر واضحة بهذا البيت الذي عبّر عنه الطباق.

وهكذا نرى أن شعراء الموصل تقصّوا مواطن التزويق في أشعارهم من خلال إيرادهم للطباق كحلي يحلون بها تلك الأشعار أولاً وللتعبير عن خلجات نفوسهم بطريقة فنية ثانياً.

المقابلة

أختلف البلاغيون قدامى ومحدثين فيها، فمنهم من عدها طباقاً[4] ومنهم من أفرد لها عنواناً وسماها (مقابلة)[5]، ويراد بالمقابلة أن «يؤتى بمعنى أو معانٍ موافقة، ويؤتى بما

(1) خريدة القصر (الشام)، 2/ 265..

(2) دمية القصر، 1/ 364.

(3) خريدة القصر (الشام)، 2/ 312.

(4) ينظر: التبيان في علم البيان، الزملكاني/ 171.

(5) ينظر: البرهان في علوم القرآن، الزركشي 3/ 458.

ويؤتى بما يقابل ذلك من معانٍ مخالفة على الترتيب»[1]. إذن فالمقابلة لا تختلف عن الطباق بشيء سوى أن الطباق هو الجمع بين لفظ وضده، والمقابلة هي الجمع بين جملة وجملة أو شبه جملة وأخرى.

ومن ذلك ما قاله السري الرفاء:

أجودُ على الجوادِ بِحُرٍّ مدحي   وأبخل بالثناء على البخيل[2]

فالمقابلة بين الجواد الذي يعطي متى شاء وأينما شاء لكل من يطلب منه ولا يردّ أحداً، وبين البخيل الذي يمسك على الشيء، بيده فلا يراه أحداً. فالموقف النفسي له تأثيره في هذه الحالة عند كل الناس لأن الجواد مقدر ومستجاب الطلب والبخيل بعكسه تماماً.

وفي نفس المعنى نراه في موضع آخر يقابل بين حالات الجوّ إذ يقول:

يبكي بلا حزنٍ كما   يضحك من غير فرح[3]

فلقد شكلت المقابلة بين البكاء والحزن في صدر البيت جملة لها دلالتها فعندما يبكي الجو يعني أنه يمطر، وبين الضحك والفرح في عجز البيت كدلالة على سطوعه، فقد كرّست المقابلة في البيت طابع الفرح لدى الشاعر وهو يرى الجوّ يمطر والسماء تسطع بالضوء.

ومن مقابلات شعراء الموصل قول أبي سعيد الخالدي في حبيب له:

وصله جنّة ولكن   جفاه جهنم[4]

فلقد قابل الخالدي بين جملة (وصله جنّة) وجملة (جفاه جهنم)، فلا حد فاصل بين الوصلين كدلالة على عدم تحمل الشاعر آلام الفراق أولاً وتعلق الشاعر بهذا المحبوب ثانياً.

من أقوال كشاجم في إيراد المقابلة قوله في الدهر:

---

(1) شرح التلخيص في علوم البلاغة، القزويني/ 352.

(2) ديوان السري الرفاء 2/ 549.

(3) ديوان السري الرفاء 2/ 41.

(4) ديوان الخالديين/ 147.

وكنـــت أرى وجهـــه ضـــاحكاً فأبـــدلني منـــه وجهـــاً عبوســـا[1]

فصدر البيت شكل مقابلة الضحك مع عجز البيت الذي شكل مقابلة العبس، وللمقابلة في هذا البيت دلالة عميقة سطرت معالم السعادة والحزن لإنسان يعيش حالة من التغيّر الدائم، فمرّة تراه سعيداً ومرّة تراه حزيناً، فلا يبقى على حال واحدة.

ومما قاله الأمير العقيلي أبو سلطان حسان بن رافع في متعته التي زالت سريعاً:

وغيـــدٌ أوانِيـــسَ مثـــلِ البـــدو رِ، في وحـــشة الليـــل آنـــسْنَني

فلمـــا تـــبلَّجَ ضـــوءُ الـــصَّباحِ سَـــكَنَّ الفـــؤادِ وفـــارَقْنَني[2]

فالبيت الأول شكل مقابلة مع البيت الثاني التي تحمل طابع التأسف على ذهاب المتعة التي تلقاها الأمير مع وجود النساء الجميلات ولما ظهر ضوء الصباح فارقنه وذهبن فذهب أنسه معهنَّ.

التورية

التورية هي أن يذكر المتكلم لفظاً له معنيان، أحدهما قريب غير مقصود، ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد مقصود، ودلالة اللفظ عليه خفية، فيتوهم السامع أنه يريد المعنى القريب ولكنه ليس كذلك فالبعيد هو المقصود[3].

ولشعراء الموصل توريات حاصلة في أشعارهم قاموا بتوجيهها توجيهاً دقيقاً يتلاءم والغرض المطلوب، ومن ذلك ما قاله السري الرفاء يمدح ناصر الدولة:

كفت يدُ الدَّهر إذا مُدَّتْ إلى ملكٍ مـا زال يبسُطُ بالجدوى إليَّ يدا[4]

فالتورية حاصلة في لفظة (يدا) التي تحتمل معنيين، معنى قريب وهو أن يمدّ الأمير ناصر الدولة يده ويصافح الشاعر وهو غير المراد ولكن الذي قوّى هذا المعنى هو حضور لازمة من لوازمه (يبسط) فبسط اليد تحتمل أن الأمير ناصر الدولة أراد أن

(1) ديوان كشاجم/ 280.

(2) خريدة القصر (العراق) 3/ 451.

(3) ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي/ 362.

(4) ديوان السري الرفاء 2/ 94.

يصافح الشاعر، والمعنى البعيد هو أن يبسط الأمير يده إلى الشاعر بالمال والجاه وهو المراد، فسلك الشاعر ذلك الأمر مسلك التورية ليبعد حساده أولاً ولكي لا يشعر الأمير بغاية الشاعر الرئيسة.

وفي موضع آخر من توريات شعراء الموصل لمجد الأمير الحمداني يقول:

في أيّ جارحة أصون أحبّتي ... إذ كان صونهم عليّ حقيقا

إن قلت في نظري أخاف عليهم ... غرقاً وفي قلبي أخاف حريقا[1]

فالتورية هنا في كل من (غرقا – حريقا) فالمعنى الأول يقصد منه أن الشاعر يخاف على أحبابه من الغرق والحريق في نظره وقلبه، والمعنى البعيد هو أن الشاعر يخاف على أحبابه معنوياً وليس كمراد المعنى الأول المادي.

ومن توريات شعراء الموصل قول المرتضى الشهرزوري في أحبابه:

وما رحلوا إلا وقلبي أمامهم ... وما نزلوا إلا وكان لهم أرضا[2]

فالتورية حاصلة في (أرضا) التي تحتمل معنيين أحدهما القريب في أن يكون قلب الشاعر لأحبابه الأرض بما نفهمها، والمعنى البعيد الذي يعني أن يولي الشاعر اهتمامه بأحبابه حتى يكون لهم موطناً كدلالة على شدّة محبتهِ لهم.

ومما قاله الببغاء وتضمن معنى التورية وهو يصف كانون النار:

رأيتَ ياقوتةً مشبّكةً ... تطيرُ منها قراضةُ الذهب[3]

فالتورية هنا في لفظة (الذهب) فالمعنى القريب لها يشير إلى معدن الذهب الذي يتطاير من النار عند إشعالها وهو ليس المراد وإنما المراد المعنى الثاني عندما تتطاير من النار تلك اللمعات التي تشبه قراضة الذهب وهو يصهر.

(1) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 124.

(2) خريدة القصر (الشام) 2/ 316.

(3) شعر الببغاء/ 311.

3. الأسلوب العلمي

أغلب شعراء الموصل كانوا على دراية في مجال العلوم المختلفة لذلك نراهم يستعملون مصطلحات تلك العلوم ولا سيما في مجال العلوم النقلية والعقلية واللغة العربية وآدابها، ومن ذلك قول السري يمدح أبا تغلب بن ناصر الدولة:

أرى أرضكم أضحت سماءً بعزّكم وأنتم بها الأقمار والأنجم الشهب[1]

لقد أراد السري أن يجعل من الأمير أبي تغلب بن ناصر الدولة رونقاً يعلو به نحو أفق السماء فجعل أرضه سماءً وهو فيها الأقمار والأنجم الشهب كدلالة على مكانته وما يتمتع به من عزٍّ.

ومثل ذلك يقول أبو بكر الخالدي في الغزل:

أرعى النجومَ كأنها في أفقها زهرُ الأقاحي في رياض بنفسجِ

والمشتري وسطَ السماءِ تخالُهُ وسناهُ مثل الزئبقِ المترجرج

وتمايل الجوزاء يحكي في الدُّجى ميلان شاربِ قهوةٍ لم تُمزج[2]

لقد أكثر الخالدي من ذكر كواكب السماء وهو يتحدث عن الرياض وشرب الخمرة، وكأنه حلّق لهذه الكواكب من شدة فرحه ونشوته، ونرى اقتران الأسلوب العلمي بالموضوع الذي يورده الشاعر ومدى الانسجام بينهما، فلقد مزج الشاعر وهو يتحدث عن كواكب السماء ووضعها في الليل من خلال الضوء الذي تضفيه تلك النجوم فكل نجمة تضفي الضوء المميز عن الأخرى. وعموماً هذه المصطلحات العقلية كانت تستخدم في علم التنجيم والذي كان بارزاً في القرن الرابع والخامس[3].

وفي موضع آخر نجد أبا بكر الخالدي يقول في أحد الأمراء ولم يسمّه:

سَلِمتَ لمجدٍ دارَةُ الشمس داره وبين ربوع الفرقدين ربوعه[4]

---

(1) ديوان السري الرفاء 1/ 360.

(2) ديوان الخالديين/ 33-34.

(3) ينظر: الفلاكة والمفلكون، الدلجي/ 165 وما بعدها.

(4) ديوان الخالديين/ 69.

فلقد جعل الخالدي مجد الأمير بين الكواكب والنجوم. فداره في دارة الشمس كدلالة على وجود الحياة والنماء، وربوعه بين ربوع الفرقدين كدلالة سعة أفقه وعلو شأنه ومقامه.

وقول الخباز البلدي أيضاً:

قلت للفرقدين والليل ملق	فضل أذياله على الآفاق
أبقيا ما بقيتما فسيرمى	بين شخصيكما بسهم الفراق[1]

إن الخباز البلدي هنا يخاطب الفرقدين في السماء وكأنهما حبيبان سيفترقان مهما طال بهما الزمن. والذي نراه هو استخدام مصطلحات المنجّمين لدى الشعراء في بعض أشعارهم وما ذاك إلا لتأثرهم بها

ومن ذلك قول الببغاء:

دارت لجوم السرور في فلكٍ	منه له من فُتُوّتي قطب[2]

لقد قرن الببغاء المدى الذي وصل إليه سروره بنجوم السماء وهي تدور في الفلك وجعل له نصيبا فيها كدلالة على شدة فرحه.

ومن المصطلحات العلمية التي وردت لدى شعراء الموصل علم القراءات في قول كشاجم يصف أجزاء القرآن:

من يتب خشيةَ العقاب فإني	تبتُ أُنساً بهذه الأجزاء
بعثتني على القراءةِ والنسك	وما خِلتُني من القُرّاء
سبعةٌ شبهت بها الأنجمُ السب	عةُ ذاتُ الأنوارِ والأضواءِ[3]

فشاعرنا كشاجم يشبه القراءات السبعة بالأنجم السبعة يلمع النور منها كدلالة على الهداية واتباع الطريق المستقيم، ونلاحظ ورود الأسلوب العلمي الذي اتخذه الشعراء بدافع إعطاء الرصانة لموضوعاتهم في مجال المعنى وإيصال الفكرة.

---

(1) شعر الخباز البلدي/ 38. ملق: مُلقى.

(2) شعر الببغاء/ 308.

(3) ديوان كشاجم/ 23.

وقول الأمير الحمداني أبي المطاوع ذي القرنين بن ناصر الدولة في علم العربية:

إنـي لأحـسد (لا) في أسـطر الـصحف إذا رأيـت اعتنـاق الـلام للألـف[1]

فالأمير يقرن حالة من الحب مرّ بها وحرف (لا) الذي انتبه إلى أن الألف واللام معتنقان، فحسد هذا الاعتناق الذي شكّل له حالة مرّ بها، وهذا دليل على ما كان أغلب شعراء الموصل يتمتعون به من علميّة

وقول محمد بن علي الشمشاطي في علم العربية أيضاً:

يـا حـسن رمانـة تقاسمهـا كـل أديـب بـالظرف منعـوت[2]

إذ ربط العالم النحوي وصف الرمانة من قبل الأدباء بأداة من أدوات اللغة العربية. فهذا الامتزاج بين القدرة على الشعر وإدخال الأسلوب العلمي لهو بحق دليل على مدى ثقافتهم ومجاراتهم لظواهر العصر.

ويتضح لنا أن سيادة الأسلوب العلمي لدى شعراء الموصل كان لمعرفة الشعراء به أولاً، ولتأثرهم بما ساد في العصر من هذه الألفاظ ثانياً.

4. أسلوب المثل :-

يختزن الشاعر في جعبته الثقافية مجموعة أفكار وعادات ومبادئ وقيماً تحمل في طيّاتها خلاصة التجارب التي عاشها ومرّ بها، ولذلك فهو قادر على إيراد هذه التجارب في شعره حسبما يقتضي الموقف، ويعدّ المثل واحداً من هذه المواقف التي يعمد الشاعر إلى استخدامها في شعره ليؤكد قدرته على صوغ أسلوبه الشعري بالوسائل كافة من أجل الارتقاء بهذا الشعر، ونحن بدورنا رأينا أسلوب المثل لدى شعراء الموصل وهو ليس بالأسلوب الجديد بل «عرف الشعر العربي قبل الإسلام ظاهرة اتخاذ أبيات مفردة من الشعر مثلاً لما فيها من الحكم وخلاصة التجربة الإنسانية التي عاشها الشاعر»[3]. فهو أسلوب عام يأتي به الشعراء لإيصال الفكرة التي ينشدونها والهدف المقصود. فهذا شاعرنا السري الرفاء يقول:

---

(1) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 134.

(2) معجم الأدباء/ 244.

(3) الشعر الإسلامي في عصر صدر الإسلام، دراسة فكرية فنية، علي كمال الدين الفهادي/ 333.

أرى الأيـــامَ تقـــصِدُني بكيـــدٍ يَقـــصُرُ عنـــدَهُ كيـــدُ النـــساءِ[1]

فالكيد الذي ينتظره الشاعر من الأيام شديد لا يمكن أن يقارنه ولا حتى بكيد النساء على ما هو معروف بشدّته ويضرب المثل به.

ومما ورد لأبي بكر الخالدي في التعبير عن تجربته الحياتية مع الأماني الخالية من العمل قوله:

ولا تكـــن عبـــد المنـــى فـــالمنى رؤوس أمـــــوال المفـــــاليس[2]

وهو مثل يضرب كثيراً على من يتمنى وهو جالس لا يحرك ساكناً ولا يعمل. فهو مثل العبد الذي لا يقدر على شيء إذ واصل أحلامه من غير كدٍ أو تعب.

أما قول الأمير أبي وائل تغلب بن حمدان في مواجهته البلايا والمحن:

يـا خليلـي أسـعداني فقـد عيــ ـل اصـطباري علـى احتمـال البليـة

غربـــة قارظيـــة وغـــرام عـــامري ومحنـــة علويـــة[3]

فالأمير الحمداني واقع بمحنة شديدة ودائمة، وهو مأخوذ من قولهم في مثل «لا أفعله حتى يؤوب القارظان»[4] كدلالة على الشيء المستحيل، وغرام عامري نسبة إلى عشاق العرب ليلى العامرية، ومحنة علوية نسبة إلى محنة آل بيت أمير المؤمنين علي (رضي الله عنه).

أما قول الوزير المغربي في تجربته الحياتية ومعرفته بحقيقة الموت:

وإن أعطـــب فـــلا عجـــبٌ لكـــلٌ منيـــةٍ ســـببُ[5]

فالوزير المغربي واثق من نفسه في أمر خطير كان يروم فعله فإن نجح هذا الأمر فقد نجح الطلب، وإن لم ينجح فلا عجب من ذلك «فلكل منيّةٍ سبب»[1] وهو مثل يضرب كثيراً في أمر المنية ويقال تعددت الأسباب والموت واحد.

---

(1) ديوان السري الرفاء 1/ 296.

(2) ديوان الخالديين/ 63.

(3) يتيمة الدهر 1/ 91.

(4) المنجد / 932.

(5) معجم الأدباء 9/ 87.

ولا ننسى كشاجم في هذا الموضع إذ يقول:

لستُ ممن يقولُ أنّ الغنى تُد ... رَكُ أسبابه بلا أسباب[2]

فقولهم «أن الغنى تدرك أسبابه بلا أسباب»[3] مثل متداول بين الناس الذين لا يرمون العمل ويبتغون الغنى والجاه. فالغنى السليم لا يتأتى إلا لمن رام العمل وجدّ واجتهد.

أما الشهرزوري فلقد أورد مثلاً في قوله في جارية وهو يتغزل بها:

فقلتُ: فهل لي في وصالك مطمعٌ ... فقالت: إذا ما شمسنا طلعت غربا[4]

فالمثل هنا يضرب في المستحيل الذي لا يُرام.

ومما وجدنا من أمثال قول الأمير الحمداني ذي القرنين بن ناصر الدولة في ملازمة الصبر والتثبيت على المشاق:

وإني على وجد ضلوعي تجنّه ... لأصبر من عودٍ على جلب الجنب[5]

ففي عجز البيت إشارة للمثل العربي «أصبر على عود بجنبيه جلب»[6] كدلالة على تحمل المشاق الحياتية في كل نواحيها، وأن تأخذ الأمور بالتروي حتى تنال الحاجات.

ومن خلال مطالعتنا لشعراء الموصل وجدنا شاعرنا الوافد الوزير المغربي يورد مجال الأمثال إذ يقول في عدم مقاربته للهموم إذا ما قيل عنه هذا صاحب الهم بليّة عمياء:

وأبني الهم لا أبنيه أنا إذ قيـ ... ل: ابنُ هم بليّة عمياء[7]

---

(1) مجمع الأمثال، النيسابوري 2/ 202.

(2) ديوان كشاجم/ 47.

(3) مجمع الأمثال 1/ 46.

(4) خريدة القصر (الشام) 2/ 317.

(5) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 118.

(6) مجمع الأمثال 1/ 409.

(7) أعيان الشيعة/ 27.

فهذا المثل يضرب لمن يتظاهر بالهم كثيراً فيقال عنه بليّة عمياء. فالتظاهر بالهم حتى وإن كان موجوداً أمرٌ مردود لما يحمله من هروب من الواقع والمسؤولية المناطة على عاتق الشخص.

وهكذا نرى أن أمثال شعراء الموصل كانت تدور ضمن واقعهم اليومي الاجتماعي والاقتصادي، وقد كانت أمثالهم إما أقوال سائرة أو أنها مثلت الموروث القديم فأرجعناها إلى مصادرها.

5. أسلوب الحوار القصصي

لشعراء الموصل أسلوب حواري يمثل عنصراً من عناصر القصة، فهو ليس بقصة لعدم توفر عناصر القصة جميعها في النصوص الشعرية لديهم، ومن المعلوم أن عناصر القصة يجب أن تكتمل في النص الشعري لكي تكون منه أسلوباً قصصياً ولكننا لم نرَ عناصر القصة التي هي السرد والشخصيات والعقدة والحل ووصف الشخصيات والحوار، سوى الحوار بين الشخصيات مما دفعنا إلى عدم إطلاق أسلوب قصصي عليها واكتفينا بإطلاق مصطلح أسلوب الحوار القصصي كأحد عناصر القصة، ومن ذلك ما قاله السري في حواره مع مردٍ ظهرت لحيته:

بكى مُحِبٌ عند أسلافه   بكاء مغبونٍ لنكبات

فقلت: ما يبكيك قل لي لقد   أصبحتُ في ديوان أموات

فقال لي: أبكي على مُردتي   وما تقضّى من لذاذاتي[1]

فالأسلوب الحواري الذي دار بين والمرد كان يستقصي عنصر الجمال الذي فقده المرد بعد أن نبت الشعر على وجهه، فلقد شكل له الشباب حياةً طيبة قضاها في ظلّ اللذات والأفراح وبعد نبت الشعر أدرك المرد أنه سيترك لذاته وأتراحه، لذلك كانت محاورة شاعرنا لهذا المرد تدور حول الانتقال من حالة الشباب إلى حالةٍ أخرى تعكس الحالة الأولى.

ونمضي مع أسلوب الحوار القصصي لدى شعراء الموصل ونرى أن أبا عثمان الخالدي يخاطب حادثات الدهر التي أنهكته إذ يقول:

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 8.

ألفتُ من حادثات الدهر أكبرها فما أعوج على أطفالها الأخر
قالت: رقدتَ فقلت: الهمُّ أرقدني والهمُّ يمنع أحياناً من السَّهرِ[1]

فأسلوب الحوار واضحٌ في هذا المقطع الذي جعل فيه الخالدي الأيام كإنسان يتحدث إليه ويعمل على تثبيط همّته من خلال إيراد لفظ (رقدت) الذي شكل له حالة من الهم والحزن زَوَّتْهُ نحو عدم القيام بأعماله اليومية أو التمتّع بحياته من خلال السّهر، فالهمّ أحبطه ونال منه، فجاء أسلوب الحوار مع حادثات الدهر ليجلي حالته وما أصبح به من هم بعد إصابته إياه.

ومما ورد بأسلوب الحوار لدى شاعرنا الوافد كشاجم قوله في حوار مع حبيبةٍ له تمنّى قربها فأبلغها رسوله مراده إذ قال:

فأبلغها ذاك عني الرسو ل في بعض ما نصّ من قصّته
فقالت لأقرب أترابها ألا تنظرين إلى همّته
فقالت أتجمع هجراً له وبخلاً عليه بأمنيته[2]

إذ نلاحظ أسلوب الحوار الذي دار بين ثلاث شخصيات هم الرسول وحبيبة الشاعر وإحدى مقرباتها. والذي قام بتفنيد حالة الشاعر مع هذه الحبيبة التي تمنّى قربها من خلال إيصال رسول الشاعر أمنيته لهذه الحبيبة وحوار حبيبته مع إحدى مقرباتها بشأنه، والخروج في نهاية المطاف إلى الاستجابة لأمنية الشاعر، ولعلنا نلاحظ في هذه المقطوعة أن الأسلوب فيها تطور بين الشخصيات من خلال اشتراكهم جميعاً في الحوار.

وممن وجدنا من شعراء الموصل الذين أوردوا أسلوب الحوار القصصي الأمير الحمداني ذو القرنين بن ناصر الدولة في حوارية غزلية مع حبيبته إذ قال:

قالت لطيف خيال زارني ومضى بالله صفه ولا تنقص ولا تزد
فقال أبصرته لو مات من ضمإٍ وقلت قف لا ترد للماء لم يرد
قالت صدقت الوفا في الحبّ عادته يا برد ذاك الذي قالت على كبدي[1]

---

(1) ديوان الخالديين/ 128.

(2) ديوان كشاجم/ 80.

يشترك في هذه الحوارية الشاعر والحبيبة والخيال من خلال تشخيصه، إذ تبدأ الحوارية بطلب الحبيبة من الشاعر أن يصف الخيال الذي زاره، وبعد أن وصفه لها دخل الخيال من خلال تشخيصه من قبل الشاعر كإنسان يحادثه الشاعر، ثم تعلّق الحبيبة على كلامه وتثني على وفائه في الحب فيبتهج الشاعر لما قالته، فالحوارية إذن شكلت دافعاً للشاعر في إعطائه الأمل تجاه هذه الحبيبة.

ولشاعرنا الشهرزوري حوار يدور حول شكواه من حبيبته إذ يقول:

شكوت إليها ما بقلبي من الجوى ... فقالت: وهل أبقى الفراق له قلبا

فقلت: فلو نفّستِ عني كُربةً ... بقربك قالت: ذاك يغري بك الكربا

فقلت: أنصفي في الحبّ قالت: تعجباً ... وهل يطلب الإنصاف من يدّعي الحبّا

فقلت: عذابي هل له فيك آخِرُ ... فقالت: إذا ما صار مقترحاً عذبا

فقلت: فهل لي في وصالك مطمعٌ ... فقالت: إذا ما شمسنا طلعت غربا

فقلت: فهل من زورةٍ يجتني بها ... ثمار المنى ظمآن قد منع الشربا

فقالت: إذا ما غاب عن كلّ مشهدٍ ... وخاض حياض الموت واستسهل (2)

فالحوارية تدور حول ما يعانيه الشاعر من هذه الحبيبة وتحمل طابع التشنّج في كل ما يقوله الشاعر من خلال الانفعال الظاهر من ألفاظه، وترتفع وتيرة التشنّج والانفعال في مستوى متسلسل من البيت الأول إلى البيت الأخير عندما تردّ الحبيبة على طلبات الشاعر بأسلوب قاسٍ بعيد عن الرحمة والواقع الحي إذ تعمل هذه الحبيبة على إدخال الشاعر مرة في مجال الاستهزاء ومرة في مجال المستحيل وأخرى في مجال المراوغة في إجابة الطلبات، فهذه الحوارية بحق لهي خير دليل على شدّة ما كان يعانيه الشاعر من هذه الحبيبة.

---

(1) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 134.

(2) خريدة القصر (الشام) 2/317-318.

ومن خلال تقصينا لشعراء الموصل في أسلوبهم الحواري القصصي وجدنا الوزير المغربي يحاور جاره الذي ترنّم بالخمر التي كانت تهزّه إذ قال:

ترنّم جاري والمدامُ تهزّه ترنّم قمري بفرعةِ ضالِ

فجاوبته من رفتي بمغرّدٍ وناوبته من أدمعي بسجال

وقلت له: يا جار هل أنت آمنٌ تفرّق أحبابٍ، وحرب ليالِ[1]

فالحوار في هذا المقطع جاء لينمي عن حس ديني من قبل الشاعر الذي رأى جاره وهو يترنّم معه عندما فعلت الخمرة به فعلتها فجاوبه والحسرة عليه تملأ نفسه إذ ذكّره بأيام الفراق بين الأحباب عندما يأتي الموت ويأخذه، فالحوار هنا وقع بين ضالٍ ومهتدٍ حول كبيرة من الكبائر التي نهى عنها الإسلام وحذّر منها ألا وهي شرب الخمر التي تذهب العقل.

وهكذا نرى أن أسلوب الحوار القصصي اشتمل على مواضيع عدّة كالشكوى والتذمّر والغزل والخمرة، فلقد وجدنا أسلوب الحوار القصصي في هذه المواضيع ولم نجده في غيرها، والذي لاحظناه أن شعراء الموصل قد عمدوا إلى إيراد أسلوب الحوار القصصي في أشعارهم ودليل ذلك أنها وردت بمقطعات بعينها ولا أقف مع المقولة التي قالها عز الدين إسماعيل في أن الشاعر يستخدم أدوات التعبير التي يستعيرها من فن آخر كالفن القصصي دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصي[2]، وها نحن نرى عنصراً مهماً من عناصر القصة عمد إليه شعراء الموصل إبان القرنين الرابع والخامس.

(1) بغية الطلب، أبن العديم 4/ 22.

(2) ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عزالدين إسماعيل/ 300.

المبحث الثاني

الصورة

الصورة وسيلة مهمة من وسائل الشاعر في التعبير عن أفكاره وأحاسيسه ومشاعره، ويختلف الشعراء باختلاف وسائلهم في نقل تجاربهم الشعورية، ويتفرد أحدهم عن الآخر في تشكيل صوره، إذ أن الشاعر لا يقتصر في تجربته على مشاهدة الواقع ونقله، بل يتدخل خياله فيمنحه قدرة على ملاحظة أدق الأشياء وقدرة على التذكر الحي للأجزاء المهمة في تجربته، فالصورة الفنية تعبير إيحائي لأنها تنطوي على أفكار الشاعر وعواطفه من خلال ما فيها من حركة وخطوط وألوان، ومقياس ذلك «هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، فالصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفها به من روعة وقوة إنما مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد، فيه روح الأديب وقلبه»[1].

وقد تعرض مصطلح الصورة منذ القديم إلى اليوم لاستعمالات عدّة أدت إلى تعدد مفاهيم الصورة، إذ صار عسيراً على الباحث إيجاد تعريف محدد لمصطلح الصورة الشعرية، إلا أنه من الممكن وضع سمات عامة لها قديماً وحديثاً، فمن القدماء من اختزلها إلى صورة تقوم على التشبيه وأخرى على الاستعارة نظراً لاستنادهم إلى مبدأ المحاكاة والمشابهة، ثم أضافوا طرفين آخرين هما المجاز المرسل والكناية فعدوا الصورة بذلك قلب القصيدة[2]، ومنهم من عدّها «كل شيء له وجود خارج الذهن، فإذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين»[3]. فالصورة وفق كلام حازم ليست شكلاً جاهزاً وأمراً معقداً وإنما هي عمل إبداعي في لحظة تلقائية

---

(1) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب/ 249-250

(2) ينظر: العمدة، أبن رشيق القيرواني 1/ 265-266؛ أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني/ 41.

(3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني/ 18.

تعتري الشاعر نتيجة لمدرك حسي أو عقلي. وعموماً فقد أجمع البلاغيون القدامى على أهمية المجاز وفائدته، وإن الكلام مبني على الإفادة من حقيقته ومجازه[1].

ومن سمات الصورة وتفريعاتها حديثاً أنها «ما يتماثل بوساطة الكلام للمتلقي من مدركات حساً، ومعقولات فهماً، ومتخيلات تصوراً، وموهوبات تخميناً، وأحاسيس وجداناً وما إلى ذلك من الأشياء والأمور التي تفضي إليها هذه القوة أو تلك من القوى المركبة في الإنسان وعياً ومن غير وعي»[2]، فهي وفق هذا الكلام موهبة ذاتية عند البشر ولكن تتفاوت درجات هذه الموهبة بين شخص وأخر فملامح الإبداع تكمن في إغناء الحس والذهن من خلال التزود الذاتي بمقومات الصورة. وهي أيضاً «تشكيل لغوي نابع من المخيلة المبدعة تتفاوت عناصرها بين الحية والمعنوية بحيث تكون العلاقات الداخلية بين هذه العناصر ذات صفة معنوية متسمة بالجدة والابتكار»[3]، فالمهارة الإبداعية في مجال اللغة تحفز المخيلة على اطلاق الجزئيات المتداولة في مجال الكلام مما يضفي عوامل انتعاش الصورة. وهي أيضاً «ميدان العمل الذي تظهر فيه مقدرة الشاعر، ويبرز تمكنه من الصنعة»[4]، لأن الصنعة عنصر ضروري للمبدع وهو يغوص في حيثيات الصورة فيعوزه «كلام مشحون شحناً قوياً يتألف عادة من عناصر محسوسة، حركة، ظلال تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة»[5] ومن كل ما سبق في اطار الحديث تكون الصورة «دم وخيال وفكر تتدفق معاً»[6].

إذن فهناك عدم اجتماع بين الباحثين في مفهوم الصورة قديماً وحديثاً، فالآراء متعددة وزوايا النظر مختلفة، وما يبديه الناقد غير ما يراه الفيلسوف وما يعتمده الفيلسوف يختلف عما يعتقده اللغوي[7]. إن هذا الاختلاف في تحديد مفهوم واضح للصورة يمنحنا تبريراً منطقياً لتجاوز الحديث عن ماهيتها ويدفعنا في الوقت ذاته إلى

(1) ينظر: رسائل الجاحظ، الجاحظ 1/ 367؛ الصناعتين، العسكري/ 257.

(2) بناء الصورة الفنية في البيان العربي، كامل حسن البصير/ 267.

(3) الصورة البيانية في شعر المتنبي، جليل رشيد فالح/ 28.

(4) الأسس الجمالية في النقد الأدبي، عزالدين إسماعيل/ 216.

(5) تمهيد في النقد الحديث، روز غريب/ 192.

(6) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث دور/ 39.

(7) ينظر: الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبدالله/ 27.

دراسة تشكيلاتها لدى شعراء الموصل وفق ما أورده من صور بيانية وبديعية تأثروا بثقافتهم أولاً وما حلّ من تطور كبير في عصرهم ثانياً، فلقد قدّم شعراء الموصل بما زودوا به من روافد ثقافية وسبل معرفة وما وصل إليه مجتمع عصرهم من تطور حضاري عرضاً فنياً مفعماً بالصور الأنيقة التي دلت على قدرتهم وتمكنهم من الصنعة فجاءت صورهم واقعية تكتنفها الأصالة مع ما أضفى الشعراء عليها من تزيين تحسسهُ خيالهم الخصب المبدع في مختلف ألوان الصور، لذلك ينحصر حديثنا في هذا المبحث عن الصورة لدى شعراء الموصل في حدود إطارها البياني من تشبيه واستعارة وكناية.

- **الصورة التشبيهية**

يعد التشبيه الأكثر وروداً في الشعر العربي فهو «يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً»[1] لأنه «يوضح المعنى بالصورة التي تألف عناصره»[2] وهو «أصل من أصول التصوير البياني، ومصدر التعبير الفني ففيه تتكامل الصور وتتدافع المشاهد»[3]. ولذلك ففيه تكون الفطنة والبراعة لأنه يشكل مجالاً واسعاً تظهر فيه براعة الشاعر وقدرته الفنية على التصوير، وكلما تمكّن القائل من بث الحركة في صوره ارتفع شعره وزاد تأثيره.

ويحتل التشبيه مكانة بارزة في شعر الموصل، فهو إحدى الوسائل التي اعتمدها الشعراء في تشكيل صورهم، تلك الصور المنبثقة من بيئتهم وواقع عصرهم الذي اندمج مع ثقافات عدّة، فجاءت صورهم تحمل البراعة الفنّية والثقافية من خلال تلون أركان التشبيه بألوان جديدة تأثر الشاعر بما أحاط به، كما استغلّ الشاعر التشبيهات المألوفة وأضفى عليها رونقاً عذباً فجاءت صورهم التشبيه تتراوح بين الجديد والمألوف.

فمن تشبيهاتهم الجديدة قول السري الرفاء يصف شبكة الصيد وقد مُلأت سمكاً وفيراً:

فأقبلت تملأ عينَ الرّائي بكل صافي المتن والأحشاء

---

(1) كتاب الصناعتين/ 256.

(2) مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، توفيق الزبدي/ 121.

(3) أصول البيان العربي، محمد حسن البصير/ 64.

أبـــيضَ مثـــلِ الفـــضّةِ البيـــضاء   أو كـــذراعِ الكاعـــبِ الحـــسناء[1]

فلقد شبه السري جسد السمك من بياضه بالفضة البيضاء أو كيد الفتاة الصغيرة الشابة من أول نشأتها وشبابها حيث يكون ذراعها صافيةً. ونرى امتزاج إحساس الشاعر مع الخير الوفير الذي ناله الصياد، فأطلق تشبيهه ليعبر عن إحساسه بهذه الصورة. فلقد أوهج قلب الشاعر رؤيته للشكبة فاستخدم أداتين من أدوات التشبيه (مثل، الكاف) وكأن الأداة الأولى والمتمثلة في (مثل) لم تسعف فرحه فلجأ إلى تأكيده بالأداة التشبيهية (الكاف)، ونرى دلالة التشبيه بـ(مثل) كانت معنوية في (الفضة البيضاء) وقد تطور إلى دلالة حسية في (كذراع الكاعب الحسناء) نتيجة امتزاج أفق الشاعر الحسي وهو يرى ذاك السمك الجميل يتطائر في الشبكة.

ومن الصور التشبيهية الجديدة قول التلعفري وهو يعبر عن معاناته مع الغرام:

رُبّ ليـــلٍ ســـهرتُ حتـــى تجلّـــى   مغرمـــــاً في ظلامـــــه أتقلّـــــى

والثريـــا كأنهـــا رأسُ طـــرف   أدهـــم زيـــن باللجـــام المُحلـــى[2]

في هذه الصورة التشبيهية التي قارن فيها التلعفري ما يعانيه من غرام بالظلام المحيط بالأجواء تنبثق خاصيتها في إعطاء المدلول التام الذي كان الشاعر يعيش فيه، فالظلام دامسٌ والليل سارٍ فإذا بالشاعر يتجلى له الحبيب في مخيلته فيزاد ألمه ومعاناته حتى كأنه يتقلى كدلالة على الألم المعنوي العميق الذي صار به الشاعر، وهذه الأجواء التي يسودها الحزن رأى الشاعر الثريا في السماء ومن خلال الظلام الدامس الذي يحيط بها كأنها رأسٌ مزيّن باللجام المحلى، فالصورة التشبيهية ترتكز في هذا الجزء من البيت أكثر من غيره لأنها عبرت عن أمل الشاعر بهذا الحبيب من خلال نظره إلى الثريا المحاطة بالظلام ولكنها تبدو كأنها مزينة باللجام المحلى فأعطى له هذا النظر أملاً في استعادة الحبيب والتقرب إليه.

ومن قبيل الصور التشبيهية الجديدة قول السلامي في حديثه عن اللهو إذ يقول:

لبيـك لبيـك داعـيَ اللـهو مـن كثـب   إلى معـــاطف كالأغـــصان في كثـــب

(1) ديوان السري الرفاء 1/ 274.

(2) يتيمة الدهر 1/ 300.

أن السوالف كالسوسان في صعد إن الغدائر كالخلخال في صبب[1]

تجتمع في إطار هذه الصورة التشبيهية تشابيه عدّة تعمل على إعطاء الصورة جماليتها وتمنحها رونقاً عذباً من خلال حديث الشاعر عن داعيَ اللهو الذي دعاه إليه فما كان من شاعرنا إلا أن يجيبه بالسرعة الممكنة ثم يخوض الشاعر في عناصر الصورة التشبيهية التي يفصّل فيها معالم اللهو التي تنتظره، فقد جعل معاطف اللهو أي دروبه كالأغصان كدلالة على تشعبها وكثرتها ومن هذه الدروب الكثيرة الكلام الكثير الذي لا ينتهي حتى ليجف لسان المتكلمين كدلالة على أنس الحديث وروعته لمن يحضر أماكن اللهو، وإن الغدائر كالخلخال في الانحدار كدلالة على نزول المتع الكثيرة بلا توقف.

ومن الصور التشبيهية قول كشاجم في وصف النرجس الذي أينع:

كأنما نرجسُنا وقد تبدّى من كثبْ

أناملٌ من فضةٍ يحملنَ كأساً من ذهب[2]

تتمركز في هذه الصورة تشابيه تعمل على إضفاء الرونق والجمال على النرجس حينما يراه الرائي على مقربة وقد بدت سيقانه كأنامل من فضّة يحملنَ كأساً من ذهب، ما لتلك السيقان من نضارة كنظارة الفضة وما لذلك النرجس من صفار كصفار الذهب، فعندما يلتقيان يعكس أحدهما على الآخر فتبدو السيقان كأنامل من فضة ويبدو النرجس ككأس من ذهب، وهذه صورة حضارية مبتكرة تنم عن هيام فني بتذوق الجمال. ونرى تقلب فكر الشاعر وهو يعالج هذه الصورة بين تشبيه ظاهر الأداة (كأنما) وأخر محذوف (أنامل) أي كأنامل، ليجعل منها صورة ذات غور واسع.

ونمضي مع هذه الصور الجديدة لشعراء الموصل نرى في قول أبي بكر الخالدي تشبيهاً جديداً وقد أدخل أحد مصطلحات الفلك عليه:

كأنما أنجم الثريا لمن يرمقها والظلام منطبق

مالُ بخيل يظلّ يجمعه من كلّ وجهٍ وليس يفترق[1]

---

(1) شعر السلامي/ 88. السوالف: جمع سالفة وهي جانب العنق؛ السوسان: داءٌ في أعناق الخيل ييبسها؛ الصعد: الارتفاع؛ الصبب: الانحدار..

(2) ديوان كشاجم/ 62.

لقد شبه الخالدي مال البخيل الذي يجمعه من أوجه متعددة كالنجم الثريا في خضّم الظلام، كدلالة على جمع البخيل ماله من أوجه يشوبها الظلام ولا يمكن للرائي أن يراه بل هو من المستحيل، ونرى مدى نظرة الحقد والتعجب الذي يوليها كشاجم على هذا البخيل الذي ينال المال بشكل يقارب المستحيل، فجاءت صورته مدعومة بالخيال الخصب القادر على التعبير عن دقائق الأمور، وقد نهج الخالدي النهج نفسه الذي نهجه كشاجم في تشبيهه السابق في ايراد الكاف ظاهرة ومحذوفة لتعميق أواصرالصورة.

ومن الصور التشبيهية قول الخباز البلدي:

فكأن الهوى فتىً علوي ظن أني وليتُ قتل الحسين[2]

فشاعرنا الخباز شبه الهوى وقد أظفر به كفتىً علوياً شديد المراس قوي البنية والبدن ظن أن الشاعر قتل الحسين (ﷺ)، فأخذ ينخر أيامه ولا يستقيم له الحال، وقد جمعت هذه الصورة التشبيهية بين البراعة والجدّة في تعبير الشاعر عن إحساسه، ونرى مدى تدفق حساسية الشاعر تجاه الهوى الذي أخذ يحاربه فما كان له إلا أن يدمج ثقافته الدينية في التعبير عن مدى فتك الهوى به.

ولا يفوتنا ونحن نتحدث عن التشبيه أن نذكر أدواته ولاسيما (كأن) لأنها وردت لدى شعراء الموصل في تشبيهاتهم الجديدة بكثرة وهي أكثر أشكال التشبيه دوراناً في الشعر وأعظمها قدراً من الشاعرية والبلاغة لما تقيمه من تخييل وتنهض به من صورة فنية وتنتجه من نموذج التدويم، مما يساعد من قدرتها على استفزاز الخيال ويشحذ فاعليتها في التصوير[3].

ونمضي مع الصور التشبيهية الجديدة لشعراء الموصل ونرى محمد بن علي الشمشاطي في القرن الرابع وهو يصف زهر البنفسج:

أشرب على زهر البنفـ ـسج قبل تأنيب الحسود

(1) ديوان الخالديين/ 72.

(2) شعر الخباز البلدي/ 37.

(3) ينظر: إنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل/ 25.

فكأنمـــــا أوراقــــــــــــه آثـــــار قـــــرصٍ في الخـــــدود[1]

إذ شبه الشمشاطي أوراق زهر البنفسج من جمالها ورونقها كآثار قرصٍ في الخدود لما لها من نضارة وبهاء وإشراق، إذ تنطلق الصورة في هذه المقطوعة من الإحساس المرهف تجاه الخمرة من قبل الشاعر وتبدأ بالفعل (أشرب) كدلالة على حاجة ماسة تتعلق بالذات الإنسانية أياً كان نوع الشراب، وقد رافق هذا الشرب ذكر لمكان الشرب وهو بقرب زهر البنفسج ذاك المكان الجميل فالحاجة الماسة إلى الشراب فضلاً عن الشرب في مكان جميل يجعل من صورة أوراق زهر البنفسج بما وصل عليه خيال الشاعر كآثار قرص في الخدود الجميلة.

ومن قول الببغاء في صور تشبيهية له وقد جعل كؤوس الخمرة كالبدور:

فكأنـــا بـــين الكـــؤوس بـــدورٌ تتهـــادى كواكـــبَ الجـــوزاء

وكـــأنّ المـــديرَ في الحُلّـــة البيـــ ضـــاء منهـــا في حلـــةٍ صـــفراء[2]

لقد فعلت الخمرة فعلها مع الببغاء فأخذ يطلق تشابيهاً لها، فكؤوس الخمرة بدت له كالبدور تتهادى في كواكب الجوزاء، ومدير هذه الخمرة أصبح في حلّةٍ صفراء بعدما كان في حلّةٍ بيضاء، فتأثير الخمرة على الشاعر جعلته يطلق هذه التشابيه ويكوّن هذه الصورة الجميلة التي أخذته من الأرض إلى السماء وأرجعته، ونرى التشابيه في هذه المقطوعة وهي تأخذ طابع التسلسل المنطقي فنياً من خلال (فكأنا، وكأنّ) كدلالة على عدم اضطراب عقل الشاعر وهو يشرب الخمرة رغم أن حيثيات التشبيه في (فكأنا وكأن) كانت تشير إلى وجود اضطراب لدى الشاعر كما ذكرنا، وهذا الأمر يثبت أن الشاعر مدمن على الخمر إذ أنه مهما شربها لا تأسر عقله وكأنه يستهزأُ بها، فالصورة تحمل هنا ثنائية ضدية مسبوكة الأفق.

ونلاحظ أن الصور التشبيهية الجديدة كانت متأثرة بالعصر وما جاء به من مظاهر جديدة ولاسيما في مجال الطبيعة، مستعينين بحسهم الحضري الرقيق ومشاعرهم المرهفة.

أما صورهم التشبيهية المألوفة فنرى قول كشاجم في هذا المجال:

---

(1) يتيمة الدهر 1/ 109.

(2) شعر الببغاء/ 298.

وأحورُ من ظباء الروم ساقٍ كغصن البان هزّتهُ الرياحُ[1]

فلقد شبه كشاجم الغلام الساقي الأحور بغصن البان دلالة على رشاقته ومدى جماله حتى أن الرياح إذا هبّت بسرعة ملحوظة تهزّه من رشاقته ومدى اعتدال قوامه، ونرى النظرة الحسية التي تكمن في هذه الصورة، فالشاعر يذهب في أفقه إلى أبعد من رشاقة الغلام وجماله فحسب بل تتعدى هذه النظرة إلى ما كان يزاول هذا الغلام من أمور أخرى الأمر الذي دفع بالشاعر إلى تشبيهه بالخفة. ونرى في هذه الصورة استعمال المظاهر الحديثة في الشعر مع الأخذ بنظر الاعتبار إيراد التشبيه القديم، فلقد كانت صورة الشاعر حديثة في وصفه للغلام الرومي الساقي ولكن أداته التشبيهية كانت ممتدة من القديم والمألوف وهذه المزاوجة بين القديم والجديد كانت سمة عامة لأغلب الشعراء تقريباً في كل المواضيع والأغراض.

ومن الصور التشبيهية المألوفة لدى شعراء الموصل قول محمد بن العساف الشجري العقيلي مفتخراً بنفسه:

وإنا ليرعى في المخُوفِ سوامُنا كأنهُ لم يشعر به من يحاربه[2]

تقوم هذه الصورة التشبيهية القديمة على أداة تشبيهية ظاهرة ولكنها عميقة واسعة الأفق في تعبيرها عن مراد الشاعر، فالشاعر هنا يفتخر بنفسه إذا ما حمى وطيس الحرب واشتعل، ولعلنا نلاحظ التوكيد يدور في أكثر من موضع في البيت الشعري (وإنا ليرعى) ثم يلي التوكيد تضخيم لخوف للعدو فلم يقل (خائف) بل قال (المخوف) كدلالة على خوفه قبل حدوث القتال لأن الشاعر وقومه يتمتعون بعلامات واضحة على خيلهم والتي تشتهر بسرعتها إذ لا يراها ولا يشعر بها العدو، فالصورة التشبيهية تحاول أن تعطي دلالة الشجاعة للشاعر وقومه من خلال سرعة خيلهم الخاطفة التي تقوم بواجباتها من غير أن يشعر بها الآخر.

ومما وجدنا من الصور التشبيهية المألوفة قول جعفر بن حمدان الموصلي وقد شبه الحمدانيين بالمصابيح التي تلوح حول حبيبته إذ يقول:

---

(1) ديوان كشاجم/ 105.

(2) الخصائص 1/ 371. السوام: العلامة الدالة على الفرس.

بأبنـــاءِ حمـــدانَ الـــذين كـــأنهم مـــصابيحُ لاحـــتْ في ليـــالٍ حوالـــك[1]

فالصورة التشبيهية تجعل من أبناء حمدان كمصابيح تضيءُ الليالي التي تعيشها الحبيبة، ولقد أجاد الشاعر هنا لأن صورته التشبيهية هنا تضمنت مديحاً لأبناء حمدان فضلاً عن غزل بالحبيبة وإعلاء شأنها، فامتزاج أكثر من غرض داخل البيت الشعري أعطى صورة رائعة للمتلقي الذي إذا أمعن النظر فيها وجدها تنبثق من الواقع الاجتماعي الذي كان الشاعر يحياه مع بني حمدان.

ومن الصور التشبيهية المألوفة قول أبو عثمان الخالدي:

أمـا تـرى الطـلُّ كيـف يلمـعُ في عيـــون نـــورٍ تـــدعو إلى الطّـــربِ

في كـــلّ عـــينٍ للطـــلِّ لؤلـــؤةٌ كدمعـــــةٍ في جفـــون مُنتحِـــــبِ[2]

أراد الخالدي أن يبتهج ويسعد يومه فعبّر عن ذلك الابتهاج بصورة فنّية رائعة من خلال الندى الذي سره وحرّك إحساسه هو محور صورته والمتحدث باسمها، فهو يلمع كعيون نور تدعو إلى الطرب، وقد جعل شاعرنا على هذا الندى لؤلؤة على كل عين فيه كالدمع في جفون الباكي، لأنه أراد أن يبدل تلك الدمعة باللؤلؤة، فجعل من هذا الندى مكاناً للسرور وليس لإيقاظ الذكريات والحزن عليها، فجاءت برأينا صورته خالدة كاسمه من خلال خياله الخصب المفعم بالمعاني المعبّرة.

ومن الصور التشبيهية المألوفة قول الأمير العقيلي قرواش بن المقلّد في حبيبةٍ له:

وكانـت سـليمى للمحـبين روضـةً ووصـــل ســـليمى روضـــةٌ وربيـــع[3]

فقد شبه الأمير العقيلي حبيبته بالروضة والربيع لما لها من حس مرهف ونباهةٍ ولما تتجلى به من جمال أخّاذ يبهر القلوب كدلالة على تمتّع من يصلها بأنواع المتع، فلهذه الصورة تدرج منفعي عاشه الشاعر مع حبيبته عبر عنه من خلال تشابيهه، وقد جاء إحساس الشاعر المفعم بالحب والودّ لهذه الحبيبة يحمل طابعاً خاصاً من خلال إيراد

---

(1) معجم الأدباء 7/ 198.

(2) ديوان الخالديين/ 111.

(3) خريدة القصر (الشام) 2/ 265.

أكثر من تشبيه محذوف الأداة كدلالة على الغياب الذي يعيشه الشاعر مع هذه الحبيبة، وقد عبرت الصورة التشبيهية خير تعبير عن حال الشاعر.

وقول الوزير المغربي في أحد الغلمان بعد حلق رأسه:

كان صبحاً عليه ليلٌ بهيمٌ ... فمحوا ليله وأبقوه صبحا[1]

إذ شبه الوزير المغربي الغلام بالصبح من بياضه وقد غطى رأسه ليلٌ دامس الظلام كدلالة على شدة سواد شعره، فلما حلقوا شعر رأسه كأنهم محوا ليله وأبقوا صباحه، ولقد ضمت هذه الصورة ثنائية ضدية بين (الصبح – الليل) استطاعت تحويل فكر الشاعر إلى معنى خصب ومعبر، وتتضافر الثنائية الضدية بين (الليل- الصبح) لتعطينا فكر مكثف حول ماهية اعتراض الشاعر على حلق الغلام وإزالة ما كان يتمتع له من سواد كأنه الليل كدلالة على الهدوء والسكون الذي ربط الشاعر بهذا الغلام في أمر ما ولكن بعد حلقه تكشف ذاك الليل عن صباح ظاهر واضح يعج بالحركة كدلالة على سلب ما كان يخص شاعرنا دون غيره.

ومما قاله الأمير الحمداني ذو القرنين بن ناصر الدولة في حنينه إلى الموصل:

فهواؤها تحيا النفوس به ... وترابها كالمسك في الترب

تجري بها الأمواه فوق حصىً ... كرضاب ثغر بارد شنب

من كل عين كالمرآة صفا ... أو جدول كمهندِ القضب[2]

فهو يشبه تراب الموصل بالمسك، ومياهها الباردة كرضاب ثغر بارد، ويشبه صفاء تلك المياه بالمرآة الصافية أو الجدول الصافي، فهذه الصورة تعطي للمستمع لهذه الأبيات ما كانت تتمتع به الموصل من جوّ عذب وطبيعة خلابة، ونرى الدلالة النفسية التي تتولد عن الصورة التشبيهية في حب الأمير الحمداني لمدينته وما كانت تتمتع به من جمال وخير وفير.

ومن قول الخباز البلدي في صوره التشبيهية المألوفة وهو يصف جماعة شربت الخمر:

---

(1) معجم الأدباء 9/ 86.

(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 115. الشنب: الأبيض من الأسنان؛ القضب: القاطع.

غـدو سـراعاً كأمثـال السـهام بـدت مـــن القـــسي وراحـــوا كـــالعراجينِ[1]

إذ نرى الشاعر يشبه شاربي الخمر كأمثال السهام في سرعتهم لما تحمله أنفسهم للخمرة من حب وإدمان، فلما انهوا شربهم منهـا ذهبـوا بطيئاً عنهـا، إذ شـبه الـشاعر شاربي الخمرة بالعراجين الخاوية اليابسة، وقد كونت الصورة التشبيهية ثنائية ضدية بين (اليقظة والغفلة) باشتراك أداتي تشبيه ظاهرة كدلالة على الحالة المزرية التي وصل إليهـا جماعة الشاربين، بالتحول من حالة اليقظة قبل شرب الخمر إلى الغفلة بعد شربها.

وهذا أبو منصور بن محمد الموصـلي يـشبه فرسـه بـالنجم الثاقـب في انقـضاضه، وسرعته بسرعة السهم إذ يقول:

يـــنقضُّ كـــالنّجم انـبرى للـرّجم أو كالـــسهم طـــاح بملعـــب الأتـــراك[2]

فالحيوية والنشاط التي اتّصف بها هذا الفرس جعلت الشاعر يبدع في وصـفه مـن خلال هذه الصورة، التي كشفت عن السرعة والهمة العالية نحو تلبية داعي الجهاد وعدم التواني، ونرى تفصيل التـشابيه الظـاهرة الأداة في كـل مـن (كـالنجم أو كالـسهم) قـد أعطت الصورة التشبيهية حركيتها ومدى تصاعد نفس قائلها وهو يعبر عن بسالة فرسه.

- الصورة الاستعارية

الاستعارة هي «نقل العبارة عن موضع استعمالها إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنـه أو تأكيـده والمبالغـة فيـه، أو الإشـارة إليـه بقليل أو بحسن المعرض الذي يبرز فيه»[3] أو هي «عملية استبدال للمعنـى بـالتحول في الحقيقة إلى المجاز، وهذا الاستبدال مبني على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهميّة»[4].

فالاستعارة إذن قادرة على خلق شيء جديد ومبتكر من خلال الخيال الذي وضع فيه الشاعر ألفاظه، فهي «الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بوساطتها في الشعر أشياءً لم

(1) شعر الخباز البلدي/ 37. العراجين: اليابس من النخل بعد جني ثمره.

(2) دمية القصر 1/ 362.

(3) كتاب الصناعتين/ 295.

(4) تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح/ 82.

توجد بينها علاقة من قبل وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع»[1]، ويتجلى عنصر الخيال في الاستعارة من خلال الدمج والقدرة على الانصهار بين طرفيها (المستعار لـه) و(المستعار منه) كما لا يخفى صلة الاستعارة القوية بالحواس من خلال التشخيص والتجسيم لأنهما يعملان على إعادة تشكيل اللغة ومنح اللفظة المفردة معاني جديدة بما يقومان به من بث الحياة الإنسانية على الأفكار والأفعال والصفات المعنوية والجامدة[2]

وقد أورد شعراء الموصل الصورة الاستعارية، ومن ذلك ما قاله السري الرفاء وقد جعل ممدوحه يضحك له الزمان:

أنت أضحكت لي الزّمان فأبدى الـ ... ـبشرَ منه وكان يبدي القطوبا[3]

تفيض هذه الصورة الاستعارية بالكثير من المعاني التي تصب قيم الكرم والشجاعة على الممدوح، فالممدوح الذي قصده الشاعر أضحك الزمان له كدلالة على تحقيق أمانيه في الجوانب كافة بعدما كان الشاعر يعاني أزمات مريرة من واقعه، وقد نرى ألفاظ (البشر – الضحك) في هذه الصورة الاستعارية التي يبدي الشاعر بها الفرح والسرور لتغيّر واقع حياته من حال البؤس إلى حال الغنى والجاه والمنزلة الرفيعة، ونرى مدى إمعان الشاعر في إضفاء الطابع التأكيدي على جود ممدوحه من خلال (أنت أضحكت) ودلالتها على قصد المخاطب بجميل المزايا فضلا عن تشكيلها الصورة الاستعارية الرائعة.

ونرى السري الرفاء في موضعٍ آخر يجعل من الأيام مؤدبة إذ يقول:

أدّبتنا الأيامُ حين أرتنا ... بطش أحداثها بكل أديب[4]

يبدو أن واقع الأيام على شاعرنا قد فعلت فعلتها معه ومع أبناء عصره لما ألمّ بهم من شدائد ومحن دعت الشاعر إلى تشخيص فعل التأديب للأيام وفي الحقيقة ليست الأيام هي المؤدبة ولكن الصورة الاستعارية التشخيصية هي التي دعت إلى جعل الأيام مؤدبة،

---

(1) مبادئ النقد الأدبي/ 310.

(2) ينظر الصورة الاستعارية في شعر الأخطل، وجدان الصائغ/ 14 ومابعدها.

(3) ديوان السري الرفاء 1/ 349.

(4) نفسه 1/ 396.

فإحساس الشاعر أخذ بالتعالي من حادثات الأيام التي بطشت حتى بالأديب من الناس، فجاء شعره مستقصياً لإحساسه ومعبراً عنه بصورة غير مباشرة.

ومن الصور الاستعارية قول جعفر بن محمد بن حمدان الموصلي في مديح آل حمدان:

وما زالتِ الأيامُ تضحكُ عنهمُ ... وتشرقُ عنهم بالمكارمِ أفعالُ[1]

فقد جعل جعفر بن حمدان الأيام تضحك فالصورة الاستعارية شخصت الأيام وجعلت منها أنساناً يضحك كدلالة على مآثر آل حمدان وأفعالهم الإيجابية، ثم ما لبثت الصورة الاستعارية إلا أن اقترنت بكناية عندما جعل الشاعر الأيام تشرق بمكارمهم، كدلالة على جودهم وكرمهم، ومجمل الصورة الاستعارية عبّرت عن النماء والخصب اللذين كانا سائدين في فترة من فترات حكم الحمدانيين.

ومن الصور الاستعارية قول الشرواني محمد بن عبدالرحمن في حديثه عن الغرام الذي آلمه إذ يقول:

هواك هوىً تجددُهُ الليالي ... ولا يبلى على مرّ العهود[2]

فشاعرنا الشرواني جعل من الهوى كائناً حياً لا يبلى تجدده الليالي، وتبرز قيمة الصورة الاستعارية هنا في منح الذات الإنسانية التي تخشى على حالها من دوام الألم والحزن الذي يسببه الغرام لها فجعلت منه غراماً أبدياً، ولعلنا نجد في البيت مجازاً مرسلاً عندما جعل الشاعر ذاك الغرام الذي لا يبلى على مرّ العهود وقصد به عهده وطول عمره فحسب ولم يقصد كل العهود كدلالة على تضخيم الأمر وإبراز الحالة التي يعاني منها في ظل هذا الغرام.

ومن الصور الاستعارية قول السلامي وهو يهجو التلعفري:

يحلو بأفواه الأنامل صفعه ... حتى كأن قذاله من سكر[3]

---

(1) معجم الأدباء 7/ 202.

(2) الديارات/ 232.

(3) شعر السلامي/ 69.

لقد شخص السلامي الأنامل عندما جعل لها أفواهاً يحلو صفعها وفي ذلك دلالة كبيرة على مدى كره شاعرنا للتلعفري، فمن المعلوم أن أنامل اليد خمس أنامل فجعل الشاعر كل أنملة تحمل له سيئة حتى إذا اجتمعت الأنامل كلها بما تحمل من سيئات للتلعفري حلى صفعها له كدلالة على بيان أكبر قدر من المساوئ التي تميزه عن غيره.

ومن الاستعارات الأخرى لدى شعراء الموصل قول الخباز البلدي وهو يعبّر عن غرامه وما يقاسيه:

أنا في قبضة الغرام رهين ... بين سيفين أرهفا ورديني[1]

لقد جعل الخباز للغرام قبضة وهو تشخيص رائع عمل على إيصال إحساس الشاعر وجعل الصورة الاستعارية أكثر حيوية، فالشاعر يعرب عن مدى المعاناة التي وقع فيها وبصورة تعبّر عن عمقها وقوتها من خلال استعارة القبضة للغرام، فهذه القبضة التي تحمل سيفاً ورمحاً هي مداد ومحور إحساس الشاعر تجاه ما يعانيه، فلقد ولّد الغرام له جرحاً بليغاً حتى صار أسيراً يخضع للتعذيب بأشد أنواعه.

ومن الصور الاستعارية لدى الموصل قول كشاجم وقد جعل للثلج أناملاً خاطت ثوباً:

أما ترى الثلجَ قد خاطت أناملُه ... ثوباً يُزرُّ على الدنيا بأزرار[2]

لقد جعل كشاجم من الثلج خياطاً يخيط الثياب وقد خاط للدنيا ثوباً زُرَّ بأزرار، فالتشخيص عميق والخيال مفعم بالصور الجزئية مما ولد صورة استعارية عالية الجودة تتدفق الدلالات منها لتعطي محبة الدنيا لدى الشاعر وللمتلقي، ولتعطي دلالة السلام عندما جعل الدنيا ترتدي الثلج وهو لون أبيض يشير إلى السلام والموّدة، فغور هذه الصورة واسع لا يقف عند حدٍ بسيط.

وهذا الأمير الحمداني ذو القرنين يقول:

أفدي الذي زرته بالسيف مشتملاً ... ولحظ عينيه أمضى من مضاربه

فما خلعت نجادي في العناق له ... حتى لبست نجاداً من ذوائبه[1]

---

(1) شعر الخباز البلدي/ 37. الرديني: الرمح نسبة إلى رُدينة المرأة التي اشتهرت بتقويم الرماح.

(2) ديوان كشاجم/ 230.

تعمل هذه الصورة الاستعارية على بيان لهفة الشاعر ومدى تعلقه بمحبوبه، ومن خلال بيان الفاظ (خلعت لجادي في العناق له) و(لبست لجاداً من ذوائبه) التي شكلت حالة من الاضطراب والسرعة لدى الشاعر من أجل أن يعبّر عن حالته مع الحبيب الذي ذاب فيه ولم يعد يسلم له فعل إلا غال فيه وأسرف، فالتدفق الشعوري الناتج عن إنسيابية الذات المتسارعة نحو أملها في الحصول على مراد الحبيب أعطى الصورة الاستعارية حيوية وحركة.

أما العالم النحوي المعروف بـ(مرزُكّه) فإنه يبكي المزن ويشق لليل جلباباً لفقد الحسين (ﷺ) حينما قال:

فلولا بكاءُ المُزْن حُزناً لفقده ... لما جاءنا بعد الحُسين غمامُ

ولو لم يشُقّ الليلُ جلبابَهُ أسىً ... لما انجاب من بعد الحسين ظلام[2]

فالتشخيص في هذه الاستعارة جعل من (السحاب – الليل) إنساناً مستعيراً له صفاته، فجاءت الصورة ممتلئة بالشعور والحركة وبث الأحزان لفقد الحسين (ﷺ)، ولعلنا نلاحظ معالم الحزن في هذه الصورة (كالبكاء – الفقد – الأسى) التي أعطت حركة للقارئ لكي يركّز على مصاب الأمة بهذا الفقيد (ﷺ)، ونلاحظ حركية معالم الطبيعة تتوارد في المقطوعة والمتمثلة بالسحاب والليل لتمثل سمات دلالية على النماء والخير من جهة السحاب والسكون والسلام من جهة الليل لتؤكد على قيمة المقصود بهذا المخطاب وتثني على خصاله الحميدة والمتمثلة بالخير والسلام.

ومن استعارات شعراء الموصل أيضاً استعارة الأمير العقيلي مسلم بن قريش وقد خرج لملاقاة الأعداء إذ يقول:

وحالفنا الصوارم والعوالي ... وخيلاً كالظباء الحمر جردا[3]

إذ جعل الأمير العقيلي الصوارم والعوالي كالمحاربين حالفهم ضد أعدائه عندما خرج لمقاتلتهم، فالصورة الاستعارية تكمن في التشخيص الذي عبر عن مشاعر الأمير

---

(1) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 122.

(2) بغية الوعاة 1/574.

(3) خريدة القصر (الشام) 2/ 263.

وهو في لحظة حاسمة أراد أن يحفّز مقاتليه ويشحذ من همتهم نحو القتال، فدلالة الصوارم والعوالي كبيرة إذا أمعنا النظر فيها فهي تشير إلى القوى الكبيرة التي جمعها الأمير وهو يروم القتال.

ولم يغب الوزير المغربي عن هذه الصور الاستعارية في شعره ومن ذلك ما قاله في جعل الأيام تقارع أمرءً إذ يقول:

قارعت الأيامُ مني امرءاً | قد أعلق المجدَ بأمراسِه
تُستنزلُ النجدة من رأيه | ويُستدرُ العِزُّ من بأسه[1]

شكلت هذه الصورة الاستعارية تدرجاً ضدياً، فالشاعر عندما جعل الأيام إنساناً يقارعه أراد أن يقول أن مقارعة الأيام لي قد ألمّ بي ولكني امرؤٌ قد أعلق المجد بأمراسي وأخذت النجدة من رأي واستدر العزّ من بأسي. إذ تبرز الثنائية الضدية في هذه الصور الاستعارية في التشخيص الأول (المعنوي) في مقارعة الأيام له كدلالة على محاربته وإنزال الضعف به مقابل التشخيص الثاني (الفكري) الذي جعل من المجد والنجدة والعزّ إعلاق تتعلق به كوسيلة منه لإعلاء شأنه وبيان قوته ضد قرع الأيام له.

والصور الاستعارية لدى شعراء الموصل دارت في مختلف الأغراض والمضامين، وهذا الأمر يدل على قدرتهم البلاغية في الاستعارة ومدى إمكانتهم في إيرادها حسبما يقتضي الموقف، ولا أقف مع رأي الدكتور مصطفى الشعكة الذي قال أن الشعراء الحمدانيين عموماً كانت استعاراتهم تدور في إطار الوصف فحسب[2] إذ مرّ بنا ونحن نقتصّ عن صورهم الاستعارية أنها تدور في كل الأغراض سواءً في القرن الرابع أم الخامس للهجرة.

- الصورة الكنائية:

تعد الكناية وسيلة من وسائل التشكيل الشعري وأسلوبها «أبلغ من الإفصاح والتعريض»[3] لأن التعبير الكنائي «يجسم المعاني والمجردات ويبرزها بصورة مادية

---

(1) دمية القصر 1/ 96.

(2) ينظر: فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين/ 496.

(3) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني/ 262.

مجسمة»[1] لذلك تعد الكناية من أسباب الشعرية لأنها تحرّف الكلام عن طبيعته وتخلق له صورة جديدة وتخلق له رونقاً. فسر جمال الصورة الكنائية يتجلى في قدرتها «على إعطاء إشارات رامزة بجانب الدلالات الإشارية التي تعيد التركيب اللغوي عن المباشرة»[2].

وقد كانت الصور الكنائية لدى شعراء الموصل تتمتع برونق جميل عذب عبر عن الصورة التي أرادها الشاعر فجاءت مؤكدة لقدرتهم البلاغية في مجال الكناية رغم قلة الصور الكنائية عندهم إذا ما قيست بالصور التشبيهية والاستعارية.

ومن خلال تقصّينا عن صورهم الكنائية وجدنا السري الرفاء يطالعنا بصورة السفن وهي تجوب دجلة إذ يقول:

وظلت صغار السفن ترقص وسطها　　　كرقص بنات الريح عند انتشائها[3]

لقد كنّى السري عن الطيور بـ(بنات الريح) تلك الطيور التي تعتلي السماء بسرعة وخفة فتعرب عن سرورها وانتشائها وقد جعل السري هذه الطيور مثل السفن في دجلة وهي تجوب أمواجها فتبدو راقصة من سرعة تلك الأمواج، ونرى مدى إيحائية هذه الصورة الكنائية التي عبّرت عن الخصيب والنماء في نهر دجلة من خلال رقص السفن فيه كما ترقص الطير عند انتشائها في السماء.

وفي موضع آخر للسري نرى إيحائية الصورة إذ يقول في بسالة باروخ بن عبدالله أحد موالي ناصر الدولة وكبار قواده:

وعفا فردَّ البيضَ في أغمادها　　　وسطا فَعلَّ متونها بخضاب[4]

الكناية هنا في (البيض) التي كنى بها عن السيوف، وفي هذه الصورة دلالة على شجاعة الممدوح فإذا عفا ردّ السيوف إلى أغمادها وإذا سطا فعلّ متون السيوف بخضابها بالدم المسكوب من قبل الأعداء، ونرى في هذه الصورة تزاوجاً بين الكناية والاستعارة من خلال تشخيص السيوف وجعلها إنساناً يعلُّ من كثرة الجهد والعمل، وقد حصل

(1) التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، شفيع السيد/ 133.

(2) في البلاغة العربية، رجاء عيد/ 222.

(3) ديوان السري الرفاء 1/ 287.

(4) ديوان السري الرفاء 1/ 310.

هذا التزاوج بين الأساليب البلاغية من أجل تكوين صورة معبرة تعطي قيمة الممدوح وتؤصل فعله.

ومن الصور الكنائية قول الأمير العقيلي أبو سلطان حسان بن رافع يفتخر بقومه:

وهمة بسّام نماهُ إلى العُلى أخو مكرمات، طيبات خلائقُهْ

لنا رتبٌ لم يقتسرها من الورى سوانا ومجدٌ جاوز النجمَ شاهِقُهْ[1]

فالأمير يحاول أن يعلي شأن قومه من خلال كرمهم الذي يسود الناس ولا يدع منهم محتاجاً، ويعمل أيضاً على جعل مجدهم عالياً يجاوز النجم الشاهق كدلالة على مآثرهم ومعرفتهم من قبل جميل الناس، فالصورة الكنائية موحية إيحاءً عميقاً يجمع صفات حسنة كثيرة يتمتع بها العقيليون من كرم ومآثر حميدة.

ومن الصور الكنائية قول أبن الزمكرم في ابن جني:

يا أبا الفتح قد أتيناك للتّدْ ريس والعِلْمُ في فنائك رحبُ[2]

فقوله (في فنائك رحبُ) كناية عن تبحر ابن جني في كثير من العلوم فضلاً عن علم النحو، فالصورة الكنائية تحاول أن تعطي الأفق العلمي الواسع الذي يتمتع به ابن جني حتى أنه اتخذ من بيته حلقات للتدريس والمباحثات والجدالات العلمية.

ومما وجدنا من الصور الكنائية قول عبيدالله بن جرو الأسدي وهو يفصّل حياته وما واجهه بها من ملمات إذ يقول:

قطعت من السنين مدىً طويلاً ولم تعرف عدوّك من صديقكْ

فسرت على الغرور ولست تدري أماءٌ أم سرابٌ في طريقكْ[3]

تفيض هذه الصورة الكنائية بالعديد من التجارب التي قطعها الشاعر في حياته ولم يدرك مغزاها، إذ تنطلق الصورة الكنائية من قوله (فسرت على الغرور) ككناية عن عدم إجادته لدروب الحياة وجهله لحقيقة الناس ومدى خداعهم له، فالألم يعتصر هذه الصورة

(1) خريدة القصر (العراق) 3/ 450.

(2) معجم الأدباء 12/ 115.

(3) نفسه 11/ 63.

لاسيما إذا علمنا أن الشاعر كان لا يأخذ العبرة في خديعة الناس له فيقع في كلّ مرّةٍ كالذي لا يميز الماء من السراب في طريقه.

ومن الصور الكنائية لشعراء الموصل قول الأمير الحمداني ذو القرنين بن ناصر الدولة يفخر بنفسه إذا ما اشتدت الحرب وحمي وطيسها:

إذا ما ادلهم الخطبُ أصبحتُ شيخه وإن حضرت حرب فإني أخو الحرب[1]

يشتمل هذا البيت على صورتين كنائيتين جاءت الأولى في صدر البيت، إذ أصبح الأمير الحمداني (شيخ الخطب) كناية عن توليه الأمر مهما كبر أو عظم، وجاءت الصورة الكنائية الثانية في عجز البيت من خلال (أخو الحرب) كناية عن مدى إقباله وشجاعته إذا ما الحرب نشبت. فمجمل الصورة الكنائية في هذا البيت عبرت عن بسالة الأمير واستعداده للحرب في كل الأوقات، من خلال توارد الكنايات التي أعطت إيماءً كبيراً حول ما كان يجري من أحداث عارمة في فترة الحكم الحمداني والعقيلي.

ولم يغب الوافد كشاجم عن إيراد الصور الكنائية وهو يحاكي الخمرة:

شمسٌ يميد بنورها غصنٌ من الريحان مائد[2]

فلقد كنى الشاعر عن الخمر بالشمس التي يميل نورها كغصن من الريحان مائل، فلقد عبر الشاعر بهذه الصورة الكنائية عن الحركة والنماء التي تحدثها الخمرة للنفوس الظامئة إليها وهي كحالة الشمس وما تحدثه للنفوس في وقت البرد من دفء ومتعة، فالصورة تشع بإيحاءاتها الواسعة، من خلال معالم الذات التي شبهت بالغصن الذي يحتاج إلى نور الشمس لكي ينمو ويعيش فالخمرة هنا لدى كشاجم قرنت بالحياة وديمومتها.

وفي موضع ثاني لشاعرنا كشاجم وهو يصف شعراً لفتاة:

منعوها لبس الحداد ولكن نشرتْ شعرها فكان حدادا[3]

---

(1) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 118.

(2) ديوان كشاجم/ 162.

(3) نفسه/ 134.

فقوله (كان حداداً) كناية عن الشعر الطويل والكثيف الأسود ونرى إحساس الشاعر تجاه هذه الفتاة التي أعجب بها فلما رآها تُمنع من لبس الحداد نثرت شعرها فأصبحت من طوله وسواده كأنها في حداد، فالصورة الكنائية عبّرت عن إحساس الشاعر خير تعبير.

ومن صورهم الكنائية قول الأمير العقيلي قرواش بن المقلد في فخره بسيفه:

ومهنّدٌ عضبٌ إذا جرّدتُه خلتَ البروق تموج في تجريده[1]

فالصورة الكنائية ممتلئة بالحركة من خلال تعبير الشاعر عن قوة سيفه الذي إذا جرّده من غمده خلت البروق تموج في تجريده، فهذه الصورة تحمل المبالغة المفرطة والإيحاء العميق الذي يريد الأمير أن يعلي منزلته على القتال بهما، من خلال سيفه القاطع الذي يفعل المعجزات فلا يموج برقاً واحداً وإنما بروقاً كثيرة كدلالة على شدة بأسه وعزمه في ساحات الوغى.

ومن قول الأمير العقيلي مسلم بن قريش في تصوير حالته في أيام الخطر:

الدهر يومان: ذا أمن وذا خطر والماء صنفان ذا صافٍ وذا كَدِرُ[2]

فلقد صور الأمير حالته في صور البيت التي تتغير من حين إلى حين ولا تبقى على حالٍ واحدة فتتراوح بين الأمن والخطر، وجاء عجز البيت ليصور هذه الحالة عندما اتخذ الأمير الحكمة التي تقول أن الماء صنفان منه الصافي ومنه الكدر، فالحكمة هنا كناية عبّرت عن حاله ليؤكد عدم استقرار حكمه وتشنجه.

ومما قاله العالم النحوي علي بن دبيس في وصف رجلٍ صور حاله ومدى تسهيله للأمور:

يسهّلُ كلّ ممتنعٍ شديد ويأتي بالمراد على اقتصاد

فلو كلّفتَهُ تحصيل طيف الـ خيال ضحىً لزار بلا رقاد[3]

---

(1) دمية القصر 1/ 131

(2) خريدة القصر (الشام) 2/ 262.

(3) معجم الأدباء 13/ 218.

لقد اجتمعت الصورة الكنائية هنا مع المثل الذي يقول (ينال طيف الخيال ضحى) لإثبات قدرة هذا الرجل على عمل المستحيل الذي يسهل أيَّ أمرٍ ينوّطُ به من غير توانٍ أو ملل.

المبحث الثالث

الإيقاع

يمثل الإيقاع دوراً كبيراً في العملية الشعرية فهو «عنصر من عناصر التجربة التي ينقلها الشاعر إلى المتلقي، لكنه في الحقيقة ليس عنصراً منفصلاً عن العناصر الأخرى، بل هو متغلغل في مكونات البيت الشعري جميعاً نجده في الحركات والصوامت والمقاطع بل وفي أجزاء الوزن»[1] فلا تتشكل اللغة والصورة والدلالة إلا من خلال نموه وتطوره إذ يلج الإيقاع في حيثيات هذه المكونات ويعمل على إعطائها المعنى والدلالة. فهو « تردد ظاهرة صوتية – بما في ذلك الصمت – على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة، ويقصد بالتساوي في المسافات الزمنية تماثل المدى الزمني الذي تستغرقه الظواهر الصوتية المترددة، أما التقابل أو التجاوب فيعني تراوح هذه الظواهر بين الطول والقصر تراوحاً منتظماً على رقعة العمل الشعري»[2] وبشكل أدق فهو «النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جوّ ما (حسي، فكري، سحري، روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية»[3] فهو الصمام الذي يغذّي العملية الشعرية بومتها في جوانبها كافة ليس الصوتية فحسب بل الفكرية والروحية والمعنوية والشكلية. ومن هنا الإيقاع يقوم بوظيفة «انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوراً أو مدركاً ظاهراً أو خفياً ويتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها»[4].

---

(1) المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ممدوح عبدالرحمن/ 12.

(2) ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، محمد فتوح أحمد، بحث منشور في مجلة البيان الكويتية، ع 288/ 43.

(3) حركيّة الإبداع، خالدة سعيد/، 111.

(4) جدلية السكون المتحرك مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي، بحث منشور في مجلة البيان الكويتية، ع288/ 8.

وبعد هذا الكلام ندرك أن الإيقاع هو «روح الشعر الذي يضفي على الكلمات حياة فوق حياتها»[1] فيحرك جوهرها من خلال حركته فتنساب الحياة خلالها. وبما أن إيقاع الحياة متغير فإن إيقاع الشعر سيتغير أيضاً[2]، ويتشكل وفقاً لحركات النفس التي تتجدد وتتلون مع كل عاطفة وكل شعور[3]. فهو يسير على خطى حركة النفس والروح والإحساس لا يحيد عنها وإنما يتغلغل في مفاصلها لكي يعمل على بلورة ماهيتها ويوصلها هدفها المراد في ظل مضمان الحياة، فالإيقاع وفق هذه المنظورات واسع شامل ويتخذ قيمة فنية عالية لما يمثله من لغة التوتر والانفعال والتوقعات والمفاجآت المتولدة في السياق، ولذلك ارتكز عليه الشعر ارتكازاً أساسياً في بناء موسيقاه الخارجية والداخلية لأنه يدعم الإحساس العام في النص بالانسجام والتوافق في عناصره المكونة جميعاً[4].

وبهذه النظرة ندرك بأن الإيقاع ينقسم إلى إيقاع خارجي يتمثل في الوزن والقافية، وإيقاع داخلي يتمثل في التكرار والعلاقات الصوتية والنغمية داخل القصيدة وداخل الوزن العروضي.

- الإيقاع الخارجي

يمثل الإيقاع الخارجي الأوزان والقوافي، إذ يهتم بخصائص الإطار الموسيقي فيعالج ما يتولد من إيقاع موسيقي عام عن تركيب القصيدة[5].

---

(1) عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبدالفتاح صالح نافع/ 50.

(2) ينظر: ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، أحمد قاسم الزمر/ 272.

(3) ينظر: التفسير النفسي للأدب، عزالدين إسماعيل/ 65.

(4) ينظر: تمهيد في النقد الأدبي، روز غريب/ 110.

(5) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي، الطرابلسي/ 20.

الوزن:

وقد خاض الدارسون – قديماً وحديثاً – في مسألة الإيقاع وعلاقته بالوزن[1]، ففي نظر النقاد القدماء أن الإيقاع والوزن مترادفان[2] بينما ذهب النقاد المحدثون إلى وجود تمايز بين الإيقاع والوزن[3]، فالإيقاع لا يمكن أن يكون مرادفاً للوزن كما ذكر القدماء.

وعموماً فالوزن يشكل عنصراً مهماً من عناصر الإيقاع، كونه يسهم أسهاماً فعالاً في تشكيل هندسة صوتية منظمة في النص الشعري[4]، والوزن وظيفة الإيقاع وصورته وجزء منه وهو وعاء الإيقاع الذي يتشكل بأبعاد منتظمة ويستوعب التجارب الشعرية، فلكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب[5]. وهذا الكلام يقودنا إلى الحديث عما إذا كان هناك علاقة بين الوزن الشعري وموضوع القصيدة، رغم أننا ننفي أن تكون هناك علاقة بين الاثنين، ولكن المحدثين ممن تناولوا هذه المسألة انقسموا إلى ثلاث فئات في معالجتهم لهذه المسألة، فالفئة الأولى تربط بين موضوع القصيدة ووزنها[6] أما الفئة الثانية فهي ترفض فكرة الربط بين وزن القصيدة وموضوعها[7] وتميل الفئة الثالثة إلى وجود علاقة بين عاطفة الشاعر والوزن الشعري[8].

ونحن سنجري مزاوجة بين أقوال هذه الفئات فضلاً عن إيماننا بوجود علاقة بين عاطفة الشاعر والوزن الشعري الذي يتخذه ساعة إنشاده للشعر ونظمه له ثانياً. فشعراء

---

(1) ينظر: ثنائية السرد والإيقاع في شعر عمر بن أبي ربيعة، صالح محمد حسن/ 15 وما بعدها.

(2) ينظر: الصاحبي في فقه اللغة، أبن فارس، 275، منهاج البلغاء وسراج الأدباء/ 263.

(3) ينظر: النقد الأدبي الحديث/ 463؛ تطور الشعر العربي في العراق، علي عباس علوان/ 226.

(4) ينظر: دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال/ 95.

(5) ينظر: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد/ 21-22.

(6) ينظر: إلياذة هوميروس، سليمان البستاني/ 91-92؛ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله المجذوب 1/ 74.

(7) ينظر: النقد الأدبي الحديث/ 239؛ موسيقى الشعر العربي، شكري عياد/ 18-19؛ الأسس الجمالية في النقد العربي/ 375.

(8) ينظر: مبادئ النقد الأدبي/ 197؛ الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي 1/ 61.

الموصل عبروا في مختلف أغراضهم دون التفريق بين بحر هادئ وآخر سريع فجاء أداؤهم الشعري متلوناً بمختلف الأوزان التي خاضت كل التجارب.

ولابدّ هنا من تفصيل عام لأوزان شعراء الموصل إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة نعمل به على معرفة المساحة الحقيقية لكل وزن لكي نستطيع التوصل إلى ميزة وخصائص أوزانهم الشعرية بشكل عام، فمن خلال استقرائنا لأشعار شعراء الموصل التي قيلت بشكل عام أو فيما يخص الموصل وجدنا أنهم تحركوا في بحور وبحسب التسلسل الكمي الكامل، الطويل، والرجز، البسيط، الوافر، المنسرح، المتقارب، الخفيف، فهذه الأوزان شكلت شعر الموصل وكانت حركتهم تدور حولها بشكل كلي تقريباً، وباقي الأوزان كالسريع والرمل، والهزج والمجتث، والمديد فإنها وردت بشكل قليل مع عدم ورود أوزان المقتضب والمضارع والمتدارك بتاتاً لديهم.

فالكامل كان له النصيب الأوفر لدى شعراء الموصل بقرنيهم، فهو من البحور الصافية ذات الأضرب الكثيرة، ومجال الشعر فيه أفسح من غيره[1]، إذ يتمتع بمرونة في الاستخدام مع بروز واضح للتنغيم في تفعيلاته[2]، فبحر الكامل مرن يستطيع الشاعر أن يجمع فيه الأغراض المختلفة، وقد استخدمه شعراء الموصل للتعبير عما يدور بخلجاتهم من أفكار ومن ذلك ما قاله السري الرّفاء في وصف بئرٍ احتفرها في داره بالموصل:

إنـــي هـــديت لنِعمـــةٍ مكنـــوزةٍ فأثرتُهـــا مـــن تُربـــةٍ وصـــفاةِ
بئـــرٌ كـــأن رِشـــاءَها في مائِهـــا سمـــراءُ قـــد رُكِـــدتْ علـــى مـــرآةِ
طوقتهـــا حجـــراً ولـــو أنـــصفتُها طوّقْتُهـــا بفرائـــد اللَّبـــاتِ[3]

فالتنغيم واضح في هذه الأبيات ولاسيما التحول من (متفاعلن) إلى (متْفاعلن) بإسكان الثاني وهو ما يسمى بزحاف الإضمار وهو تحول يعمل الشاعر من خلاله على صياغة أفكاره وفق ما يمرّ به من حالة تقتضي منه تقليب نغمهِ لكي يلائم نفسه الشعري. كما نجد من التحول من (متفاعلن) إلى (متفاعلْ) وهو حذف ساكن الوتد المجموع

(1) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء/ 268.
(2) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها 1/ 246.
(3) ديوان السري الرفاء 2/ 7.

وإسكان ما قبله من متفاعلن أو ما يسمى بعلة القطع[1]، فعلة القطع اندمجت عفوياً في نفس الشاعر وهو يعبر عن فرحه بالإنجاز الذي حازه في حفره للبئر وحصوله على الماء.

وتستمر مشاعر السري وهو يتحدث عن إنجازه ويستمرّ التحول من (متفاعلن) الصحيحة إلى الانزياح عنها إذ يقول السري:

مَلَكَتْ ثناءَ جوانحي فجوارحي ... تُثني بما أولتْ من الحسنات

ولكم مُنيتُ بغيرها فكأنما ... حاولتُ خيرَ مُمنَّعِ الخيرات[2]

إذ نرى استمرار زحاف الإضمار وعلة القطع لدى شاعرنا رغم عدم ضرورة التزام زحاف الإضمار في كل الأبيات إلا أن السري أراد أن يواكب نفسه الشعري حتى نهاية القصيدة لكي يوصل للمتلقي أهميّة ما توصّل إليه من إنجاز كبير، فنفس الشاعر المتسارع أدى به إلى عدم الحياد عن متغيرات بحر الكامل.

وشكل بحر الطويل مكانة كبيرة أيضاً بعد الكامل لدى شعراء الموصل بقرنيهم لما امتاز به من كثرة المقاطع وسعة الاستخدام في عدّة أغراض، فهو بحر ضخم يستوعب كثيراً من المعاني[3] كونه«رحب الصدر طويل النفس»[4] ومن أمثلة الطويل لدى شعراء الموصل قول المرتضى الشهرزوري في صديق له يودّهُ:

بدا لك سرٌّ طال عنك اكتِتامُهُ ... ولاح صَباحٌ كان منك ظلامُهُ

فأنت حجاب القلب عن سِرِّ غيبه ... ولولاك لمْ يُطبَع عليه خِتامُهُ

وإن غبت عنه حلّ فيه وطنّبتْ ... على منكبِ الكشف المصونِ خِتامُهُ

وجاء حديثٌ لا يُملُّ سماعُه ... شهيٌّ إلينا نثرُهُ ونظامُهُ[5]

فلقد أكثر الشهرزوري من التغيرات في تفاعيل البحر الطويل، إذ نرى أبرز التغيرات كانت في تحويل (فعولن) إلى (فعول) وهو زحاف القبض الذي حذف الخامس

---

(1) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين/ 74.

(2) ديوان السري الرفاء 2/ 7.

(3) ينظر: إلياذة هوميروس/ 91.

(4) المرشد 1/ 370.

(5) خريدة القصر (الشام) 2/ 309.

الساكن من التفعيلة، فضلاً عن قبض تفعيلة (مفاعيلن) وتحويلها إلى (مفاعلن)، فالقبض شمل تفعيلتين من الطويل هما فعولن ومفاعيلن، وهذا التغيير في مسار الطويل كثير لدى شعراء الموصل وعند غيرهم من الشعراء، فكثيراً ما تأتي فعولن ومفاعيلن مقبوضتين تحقيقاً للتوازن الذي يعمل على جلب الانتباه مما يحقق قبولاً سماعياً جميلاً، وقد ساعد هذا التوازن الشاعر في هذه المقطوعة من الطويل في الإعراب عن أسمى المعاني بحق هذا الصديق.

وشكل الرجز لدى شعراء الموصل حيزاً واسعاً أيضاً، والرجز كثير الاستخدام لدى الأقدمين حتى ليعرف بمطية الشعراء[1] وقد شبه جرجي زيدان إيقاع الرجز بالراكب على الناقة التي إذا مشت براكبها لرأى أن مشيها يشبه شعر بحر الرجز تماماً[2]، ومن أمثلة الرجز لدى شعراء الموصل قول كشاجم في صفة المنافق:

كم حاسدٍ ظاهرهُ لي وامقُ   والغلُّ منه بالضمير لاصِقُ

تخبرني عن سره الخلائقُ   وقلّ ما ينكتمُ المنافقُ

له فؤادٌ إن رآني خافقُ   وإن أغبْ فهو فخورٌ ناطِقُ

يكذب وهو في التظني صادقُ   وكلُ مجدٍ في الخلاء سابقُ[3]

فشاعرنا امتعض من عمل المنافق الذي يظهر غير ما يبطن فجاءت أبياته متتابعة في تفصيل شأن المنافق، وقد امتزج النغم الموسيقي الذي طرأ على هذه الأبيات مع نفس الشاعر وهو يعبّر عن مدى سوء خُلق المنافق، إذ نرى أن التفعيلة الصحيحة (مستفعلن) قد طرأت عليها تغيرات ومنها زحاف الخبن الذي حولها من (مستفعلن) إلى (مُتَفْعِلن) من خلال حذف الثاني الساكن، فضلاً عن علة القطع في حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله في مستفعلن فتحول إلى (مستفعلْ)[4]. فالتغيرات النغمية جاءت متسارعة لتواكب معاني الشاعر في التعبير عن حالة من الحالات المذمومة في المجتمع.

(1) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس/ 128.

(2) ينظر: تاريخ آداب اللغة العربية 1/ 59.

(3) ديوان كشاجم/ 357.

(4) ينظر: الإيقاع العربي من البيت إلى التفعيلة/ 84-85.

فلقد شكل التنويع الإيقاعي ظاهرة كبيرة إبان القرنين الرابع والخامس ولا نكاد نرى قصيدة أو مقطوعة تخلو من هذه الظاهرة، فالنفوس مجبولة على حب التغيير وتنفر من الرتابة واللون الواحد، ولذلك سار الشعراء بإطار التنوع النغمي ولاسيما وهو أولاد عصر جديد انفتح على ثقافات عدّة، فضلاً عن أن موسيقى الشعر تابعة للمعنى، وبما أن المعنى يتغير من بيت إلى بيت على حسب الفكرة والشعور والصورة المدلول عليها، يحدث عندها التنويع النغمي في الزحافات والعلل[1].

وقد رأينا في بحر الرجز شيوع الأراجيز المفردة ذات الشطر الواحد (الرجز المشطور) والقافية الواحدة، والأراجيز المزدوجة ذات الشطرين والقافية المزدوجة[2]، فضلاً عن الأراجيز التي تنتهي بشطرٍ واحد وتكون قافيتها موحدة مع باقي الأرجوزة، فمن مثال للأراجيز ذات الشطر الواحد والقافية الواحدة قول الببغاء يصف طير العقاب:

ما كلُّ ذات مِخلبٍ ونابِ

من سائر الجارحِ والكلابِ

بُمدركٍ في الجدِّ والطِلابِ

أيسر ما يدرك بالعُقابِ

شريفةُ الصبغةِ والأنساب

تطيرُ من جناحها في غابِ

وتستر الأرضَ عن السحابِ[3]

ومن مثال للأراجيز ذات الشطرين والقافية المزدوجة قول الببغاء:

من منصفي من حكمِ الكُتّاب ... شمس العلوم قمر الآداب

أمسى لأصناف العلوم محرزا ... وسامَ أن يُلحق لّما برّزا

(1) ينظر: النقد الأدبي الحديث/ 463.

(2) ينظر: موسيقى الشعر/ 132؛ الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة/ 86.

(3) شعر الببغاء/ 303.

مـــا زال بـــي عـــن غـــرضٍ مُعرِّضـــا ولـــي بمـــا يـــصدره مستنهـــضا

يحـــوم حـــول غـــرضٍ معلـــوم ومقـــصدٍ في شـــعره مفهـــوم[1]

ومن مثال الأراجيز ذات القافية الموحدة التي تنتهي بشطر واحد قـول السري الرفـاء في الصيد:

مثـــلَ انفـــصامِ العقـــدِ والـــشُّنُوفِ فـــنحن مـــن عطائـــه في ريـــفِ

ونعمـــــةٍ دانيـــــةِ الرفيـــــفِ بـــين قـــديرِ اللحـــم والـــصفيف

نِعمـــــــةِ رحمـــــــنٍ بنـــــا رؤوفِ[2]

ومثال ذلك أيضاً قول كشاجم في وصف البزاة وصيدها:

يحمـــلُ سمـــاً اسمـــه غـــذاءُ تُرْمـــى بـــه القلـــوب والأحـــشاءُ

وعطبـــاً فيـــه لنـــا إحيـــاءُ امتعنـــا القـــريسُ والـــشِّواءُ

وطـــالَ للكلـــبِ بـــه العنـــاءُ[3]

فالدافع الأساسي وراء انتهاء الأرجوزة بشطرٍ واحد هو لجلب الانتباه إلى مضمون الأرجوزة أولاً ولإثبات مقدرة الشاعر في التحكم بشعره ثانياً.

وحاز البسيط القدر الكبير لدى شعراء الموصل، فقد جاءت أغراض عدّة على هذا الوزن، لأنه يستوعب خلجات الشاعر وتجاربه لكثرة مقاطعه مما يعمل على تقوية الكلام وسعة العاطفة[4]، فهو بحر شديد الصلاحية للتعبير عن معاني القوة والضعف في الوقت نفسه[5]، فضلاً عن تنغيماته المتعددة، ومن أمثلة البسيط لدى شعراء الموصل قول الأمير الحمداني ذي القرنين بن ناصر الدولة في محاورته مع حبيبته:

---

(1) شعر الببغاء/ 304.

(2) ديوان السري الرفاء 1/ 297. الانفصام: الكسر؛ الشنوف: ما علّق في الأذن؛ الصفيف: الذي صُفَّ على النار ليشوى؛ الرفيف: الخصب.

(3) ديوان كشاجم/ 23. والقريسُ: السمك المطبوخ.

(4) ينظر: موسيقى الشعر/ 191.

(5) ينظر: المرشد 1/ 423.

قالت لطيف خيالٍ زارها ومضى ... بالله صِفْهُ ولا تنقص ولا تزدِ

فقال: خلّفْتُه لو مات من ظَمأٍ ... وقلت قِفْ عن ورود الماء لم يردِ

قالت: صدقْتَ الوفا في الحبِّ عادتُه ... يا برد ذاك الذي قالت على كبدي[1]

إذ نرى أن زحاف الخبن يسيطر على هذه المقطوعة من خلال تحويل تفعيلته (مستفعلن) إلى (مُتَفْعِلن) وتفعيلة (فاعلن) إلى (فعلن)، فهذا التغيير أعطى للشاعر مجالاً للتحرك والسيطرة على أفكاره دون أن يخل بالمعنى بل يعمل هذا التغيير على زيادة المعنى وضوحاً ويكسبه رنيناً موسيقياً يجلب الانتباه ولاسيما إذا عرفنا أن بحر البسيط هو من البحور الأكثر نغماً وأرقاها حسّاً، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو لماذا تتغير التفعيلات بزيادة الحروف أو نقصانها أو تسكين بعض الحروف، ولا شك أن تغيير التفعيلات ناتج عن تغيير ما في المواقف إذ يستطيع الشاعر أن يحدث مرونة في التعامل مع التفعيلات لكي يلائم الموقف الذي هو بصدده[2].

ورأينا بحر الوافر يكثر لدى شعراء الموصل والذي يمتاز بتنوّع أعاريضه وأضربه مما يجعل منه شديداً في موضع الشدّة ورقيقاً في موضع الرقة[3]. ومن أمثلة الوافر لدى شعراء الموصل قول الخباز البلدي:

جحدت ولاء مولانا علي ... وقدمت الدعي على الوصيّ

متى ما قلت: إن السيف أمضى ... من اللحظات في قلب الشجي

لقد فعلت جفونك في فؤادي ... كفعل يزيد في آل النبي[4]

ونرى في هذه المقطوعة استحواذ زحاف العصب على تفعيلاتها في أكثر من موضع وهو إسكان الخامس المتحرك[5]، إذ حوّلت التفعيلة الصحيحة (مفاعلتن) بعد إسكان الخامس المتحرك منها إلى (مفاعيلن)، فشاعرنا الخباز في حالةٍ يسودها العتاب على أحد الأشخاص فبين أن يعلي من عتابه وبين أن يميل إلى الرقة فيه فجاء أسلوبه

(1) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 134.

(2) ينظر: شعر عبدالله بن المبارك، دراسة موضوعية فنية، علي غانم سعدالله الذنون/ 104.

(3) ينظر: الشعراء وإنشاد الشعر، علي الجندي/ 106.

(4) شعر الخباز البلدي/ 37.

(5) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة/ 109.

متبايناً وتبعه النغم الذي تسلسل مع مراد الشاعر في التعبير عن عتاب ذاك الحبيب الذي عانى منه الكثير ولا يريد أن يفقده فجاء عتابه يحمل طابع القسوة مرة واللين أخرى. فالخباز لجأ إلى آفاق إيقاعية جديدة اقتضتها الحاجة إلى ذلك الموقف الشعوري[1].

وشكل بحر المنسرح جملة لا بأس بها من أشعارهم وهو من البحور التي يكثر فيها التنوع والتغيير والتحوير[2]، فالتنقلات الإيقاعية تتعدد فيه مما يعطي مرونة في التعامل معه، ومن أمثلته لدى شعراء الموصل قول السري الرفاء:

لستُ أرجّي المحطاطَ أوزاري ... ما عمّرَ اللهُ أمّ عمار

رضيتُ بالعار في المجون وهل ... يُسخطُ مثلي تتابعُ العار

وجار شيبي عليَّ مجتهداً ... فما أرى الشّيب أهلَ إكبارِ[3]

تصب في هذه المقطوعة من المنسرح تغييرات عدّة أولها تحويل (مستفعلن) إلى (مُتَفعِلن) من خلال زحاف الخبن، والتغيير الآخر حول التفعيلة (مفعولات) إلى (مفعلات) من خلال حذف الرابع الساكن أو ما يسمى بزحاف الطي، ولكن التغيير الأبرز الذي يحدث في المنسرح ووجدناه في هذه المقطوعة هو في علة القطع عندما يحذف آخر الوتد المجموع مع إسكان ما قبله في التفعيلة (مستفعلن) وتحول إلى (مستفعلْ)، فهو فعلاً بحرٌ كثير التغييرات ويسود أغلب الأغراض ويصلح لها كحال بقية البحور، فالشاعر المبدع يستطيع أن يسلك كل البحور دون استثناء إذا ما تلاءمت مع موقفه الشعوري.

وسار بحر المتقارب لدى شعراء الموصل على خطى البحور السابقة من حيث الوفرة والتنوع، والمعلوم أن المتقارب بحر سلس يستخدم في أغلب الأغراض الشعرية دون تميز، وهو سريع الاندفاع وراء النغم كما يندفع التيار في غير ما توقف[4]، ومن أمثلة المتقارب لدى شعراء الموصل قول الأمير الحمداني ذي القرنين بن ناصر الدولة:

أيا من صبرتُ على فقدهِ ... وإن كان لي مؤلماً موجعا

---

(1) ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر/ 362.

(2) ينظر: المرشد 1/ 192.

(3) ديوان السري الرفاء 2/ 254.

(4) ينظر: المرشد 1/ 312.

لقـــد نـــال كـــل الـــذي يـــشتهي حـــــسودٌ علينـــا بـــبينٍ دعـــا[1]

فلقد طرأت تغيرات على تفعيلات هذه المقطوعة فحولت التفعيلة (فعولن) الصحيحة إلى (فعو) من خلال علة الحذف إذ حذف السبب الخفيف من أخر (فعولن)[2]، فالتسارع النغمي كان وراء إحداث تغيير في تفعيلات المتقارب، فلجأ الشاعر إلى هذا التلوين لتحقيق غايته المطلوبة في التعبير عن مدى معاناته وهو يعيش حالة من الفراق مع من يحب.

وجاء البحر الخفيف لدى شعراء الموصل، ويمتاز هذا البحر بفخامته ووضوح تفعيلاته[3]، ومن أمثلته لدى شعراء الموصل قول التلعفري:

رُبَّ ليـــلٍ ســـهرتُ حتـــى تجلـــى مغرمـــــاً في ظلامـــــه أتقلّـــــى

والثريـــا كأنهـــا رأس طـــرْفٍ أدهـــم زِيـــنَ باللجـــام المُحلـــى[4]

ونلاحظ عدم تغيّر تفعيلات الخفيف سوى في دخول زحاف الإضمار على (مستفعلن) وتحويلها إلى (مفاعلن) وتحويل (فاعلاتن) إلى (فعلاتن) من خلال زحاف الخبن عندما حذف الثاني الساكن.

وهذا ما كان من البحور التامة ومتغيراتها لدى شعراء الموصل، أمّا بالنسبة للبحور المجزوءة فإنهم استعملوا عدداً من البحور المجزوءة وكان ترتيبها كالآتي مجزوء الكامل، مجزوء الرجز، مخلع البسيط، مجزوء الوافر، مجزوء المتقارب، مجزوء الخفيف، مجزوء الرمل.

ومثلما سارت بحورهم التامة بتغييرات عدّة سارت أيضاً بحورهم المجزوءة بتغييرات اقتضتها الحاجة والموقف الشعوري لديهم.

فمن مثال لذلك مجزوء الكامل إذ طالعنا عبيدالله بن أحمد البلدي إذ يقول في حديثه عن الخمرة:

---

(1) يتيمة الدهر 1/ 107.

(2) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي/ 100.

(3) ينظر: المرشد 1/ 192.

(4) يتيمة الدهر 2/ 301.

هـــاتِ المدامـــة يــــا شـــقيقي نــــشرب علـــى روض الــــشقيق

كــــأسُ العقيـــق نــــديرها مــــا بــــين أكنــــاف العقيــــق[1]

فـالمعروف أن وزن مجـزوء الكامـل هـو (متفـاعلن – متفـاعلن) إلا أن تفعيلـة (متفاعلن) أصابها زحاف الإضمار فحولها إلى (مستفعلن) ثم ما لبثت أن أصـابتها علـة التذييل فتحولت إلى (مستفعلان) من خلال زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع من (متفاعلن)[2]. فالشاعر هنا سعى إلى إقامة الوزن من خلال هذه الزيادة لكـي تلائـم حاجة الشاعر إلى الخمرة.

ومثال آخر مخلّع البسيط نراه عند شاعرنا كشاجم إذ يقول:

وقينـــــةٍ شـــــتمها قنـــــوتُ أحـــــسنَ أصــــواتها الـــــسكوتُ

حجولهــــا الــــدهرَ في اضــــطرابٍ ووشـــــحها كـــــاظِم صـــــموتُ[3]

فلقد أصيبت هذه المقطوعة من مخلع البسيط بزحاف الخبن مـن خـلال حـذف الثـاني الساكن من (مستفعلن) فتحولت إلى (مفاعلن) في أكثر تفعيلاتها.

ومثال آخر بمجزوء الوافر في قول ابن جني:

غـــــزال غـــــيرُ وحـــــشيٌّ حكـــــى الوحـــــشيُّ مقلتَـــــهُ

رآه الــــوردُ يجــــني الــــورد فاستكـــــساهُ حلتَــــــه[4]

إذ تحولت (مفاعلتن) بعد أن عُصبت إلى (مفاعيلن) مـن خـلال تـسكين الخـامس المتحرك، فالتسارع النغمي أدى إلى حدوث تغيير في مجزوء الوافر لكي يلائم الشاعر بـين إحساسه تجاه الموقف الذي هو بصدده وبين موسيقاه.

وكذا الحال في مجزوء الرمل عندما تحدث الثرواني عـن الخمـرة وهـو في الـدير الأعلى إذ قال:

---

(1) يتيمة الدهر 1/ 214.

(2) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي/ 95.

(3) ديوان كشاجم/ 73.

(4) يتيمة الدهر 1/ 124.

إســـــقني الــــــراح صـــــباحاً قهــــــوةً صـــــــهباء راحـــــــاً
واصـــــطبح في الـــــدير الأعلـــــى في الــــــــشعانين اصـــــــــطباحاً
واجعــــــل البيعـــــة والقـــــصـــ ر جميعـــــــــاً مــــــــستراحاً[1]

ونرى تحول (فاعلاتن) الصحيحة في بعض المواقع إلى (فعلاتن) بعـد أن أصـيبت بزحاف الخبن، فالشاعر متلهف على شرب الخمـرة في الـدير فجـاء تعـبيره متناسـقاً مـع تلهفه من خلال انسيابية زحاف الخبن على بعض أجزاء الأبيات.

إذن فالتغييرات التي تحدث في الأوزان سواءً كانت تامة أم مجزوءة لا تعـني خـرق هذه الأوزان بقدر ما تعني البحث عن آفاق جديدة من خلال إحساس الشاعر بأن هناك ضرورة للتعبير عن ما يـضمر في نفـسه ومـا لا يمكـن أن يحققـه بوسـاطة قواعـد البحـر الشعري فيلجأ إلى تنويع نغمه ليعمل علـى السير مـع مـشاعره لتحقيـق مآربـه في نيـل أهدافه.

وهكذا نرى أن شعراء الموصل ساروا سيراً طبيعياً في إيـرادهم للبحـور المتعـارف عليها في الشعر العربي، والذي رأيناه أنهم مالوا إلى الأوزان الطويلة أكثر من ميلـهم إلى الأوزان القصيرة فضلاً عن عنايتهم بالأوزان المجزوءة والقصيرة.

- القافية

تعد القافية جزءاً من النغم الموسيقي في البيت الـشعري، وإحـدى العناصـر الـتي تبنى عليها القصيدة، فهي «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعراً حتـى يكون له وزن وقافية»[2]، فالرابط بين الوزن والقافية أنهما عنصران إيقاعيـان يلتزمهمـا الشاعر من أول القصيدة إلى آخرها[3].

---

(1) الديارات/ 231.

(2) العمدة 1/ 150.

(3) ينظر: ثنائية السرد والإيقاع في شعر عمر بن أبي ربيعة/ 160.

وقد اختلف القدماء في صياغة مفهوم للقافية فقال بعضهم «القافية من آخر حرف في البيت إلى اول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»[1]، وقال آخر«القافية آخر كلمة في البيت»[2] وقال آخر «أنها خواتم أبيات الشعر»[3]. ومعلوم ان رأي الخليل هو الأصوب ونحن بدورنا سنتبناه في دراستنا هذه كما تبناه الكثير، ولم يختلف المحدثون من النقاد في نظرتهم الى القافية فعدها بعضهم «سمة مميزة للقصيدة العربية ولم تتخل عنها في اية مرحلة تاريخية» [4] لأنها «عدة أصوات تتكرر في اواخر الأبيات من القصيدة،وتكررها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية»[5].

ومن خلال استقصائنا عن قوافي شعراء الموصل وجدنا أنها سارت بإطار عصري متداول من خلال إيرادهم للمربّع والذي لم يك وليد العصر الرابع والخامس بل كان ممتداً من القرن الثاني أي منذ بداية العصر العباسي.

فالمربع هو الذي يمثل أربعة مصاريع متحدة القافية ما عدا المصراع الثالث الذي يكون بقافية مختلفة عن باقي المصاريع[6]. وقد كثر هذا النوع من القوافي لدى شعراء الموصل ومن ذلك قول السري الرفاء:

قم فانتصف من صروف الدهر	واجمع بكأسك شمل اللهو والطرب
أما ترى الصبح قد قامت عساكره	في الشرق تنشر أعلاماً من الذهبِ[7]

فالمصراع الثالث اختلف عن باقي المصاريع، إذ حاول الشاعر استمالة المتلقي لشعره من خلال إيراد عروض المصراع الثالث مختلفاً شكلا فحسب، وأمّا التفعيلة (فَعِلن) من بحر البسيط فهي مشتركة في كل المصاريع، فهذه الظاهرة العروضية تمثل إيقاعاً يعمل فيه الشاعر على شحن ذهن المتلقي لشعره.

---

(1) فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي/ 213.

(2) العمدة 1/ 151.

(3) البيان والتبيين 1/ 179.

(4) دير الملاك، محسن أطيمش/ 331.

(5) موسيقى الشعر/ 246.

(6) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري/ 545

(7) ديوان السري الرفاء 1/ 350.

وقول الخباز البلدي:

صدّني عن حلاوة التشييع ... اجتباني مرارة التوديع

لم يقم أنس ذا بوحشة هذا ... فرأيت الصواب ترك الجميع[1]

ونرى في هذين البيتين أن المصراع الثالث اختلف عروضه شكلياً عن باقي المصاريع، وما ذلك إلا ليلفت انتباه المتلقي إلى ما يريده الشاعر وما يعبر عنه من فكرة هذه المقطوعة.

ومن التربيع أيضاً قول الشهرزوري:

كم عابدٍ في صومعه ... أخليت منها موضعه

وخدعته من بعد أن ... قد ظنّ أن لن أخدعه[2]

الشاعر هنا أراد أن يلفت انتباه المتلقي إلى ما حدث بينه وبين العابد في الصومعه، فجاء بالتفاتة عروضية رائعة تمثلت في التربيع الذي شكله من بحر الرجز المجزوء بالمصراع الثالث الذي يختلف عن باقي المصاريع.

وقول الوزير المغربي:

خفِ الله واستدفع سطاهُ وسخطهُ ... وسائلهُ فيما تسألُ الله تعطه

فما تقبض الأيامُ في نيل حاجةٍ ... بنان فتى أبدى إلى الله بسطهُ[3]

إذ يستخدم الشاعر ظاهرة التربيع في الزهد والنصح لكل من يتلقى شعره فجاء مصراعه الثالث مختلفاً شكلاً عن باقي مصاريعه الثلاثة الأخرى لكي يعمل على جلب انتباه المتلقي إلى القيمة الأساسية التي تكمن وراء شعره.

ومما قاله كشاجم في إيراد ظاهرة التربيع:

مملوكةٌ تملك أربابها ... ما شانها ذاك ولا عابها

---

(1) شعر الخباز البلدي/ 34.

(2) خريدة القصر (الشام) 2/ 310.

(3) معجم الأدباء 9/ 85.

قـد سُـمّيت بالـضّدّ مظلومـةً وهـي الـتي تظلـم أحبابهـا[1]

فشاعرنا كشاجم أراد أن يعبر عن شعوره تجاه جارية مملوكة فجعلها هي المالكة وليست المظلومة بل هي من يظلم أحبابها، وقد عبرت ظاهرة التربيع عن هذا الشعور من خلال اختلاف المصراع الثالث عن باقي المصاريع بطريقة إيقاعية ذات رونق.

وقول الأمير الحمداني ذي القرنين بن ناصر الدولة معبراً عن حنينه إلى الموصل:

إنـي حننـت حـنين مكتئـبٍ مـترادف الأحـزان والكـرب

متـذكر في دار شـقوته دار النعـيم ومنـزل الطـرب[2]

فشاعرنا الأمير الحمداني حنّ إلى الموصل وأيامه فيها فأراد لمتلقي شعره أن يلتفت إلى مدى الشعور الذي صار الشاعر به، فجاء بتربيع ملفت للسمع من خلال اختلاف عروض المصراع الثالث عن باقي المصاريع في المقطوعة.

ومما قاله جعفر بن حمدان الموصلي في ظاهرة التربيع:

أعيجـي بنـا قبـلَ انبتـاتِ حبالـك جمالـكِ إنّ الـشوق شـوقَ جمالـك

قفـي وقفـةً تتلـو عليـكِ أوامَهـا جـوانحُ لا تُـروى بغـيرِ نوالـك[3]

فالمصراع الثاني من بين المصاريع الأربعة اختلف شكلاً لكنهُ لم يختلف وزناً، إذ حافظت التفعيلة من وزن الطويل في نهاية المصاريع على وزنها دون تغيير وبنسق واحد (مفاعلن).

فالسمة البارزة لقوافي شعراء القرن الرابع والخامس كانت في التربيع من أجل إعطاء جمالية للقافية وإثبات مقدرتهم على صوغ القوافي التي تناسب الحال في مواضيع شعرهم.

(1) ديوان كشاجم/ 40.

(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 115.

(3) معجم الأدباء 7/ 198. اعيجي: أعطفي.

أ. القافيه المقيدة :

وهي التي «يكون فيها الروي ساكناً»[1] وهـذا النوع قليل الشيوع في الشعر العربي، ولايكاد يجاوز 10٪ [2] ومن خلال استقصائنا لشعر شعراء الموصل وجدنا القافية المقيدة تكثر عند كشاجم[3]، كما وجدنا عند السري الرفاء[4].

وقلت عند الخالديين[5] والخباز البلدي[6] بنسبة لا تكاد تذكر، ووجدناها لدى المرتضى الشهرزوري في مقطوعة واحدة[7]، ولم نلحظها لدى الببغاء والوزير المغربي بتاتاً.

أما عند الأمراء والعلماء فلقد وجدناها عند الأمراء عند كل من الأمير الحمداني أبي زهير مهلهل بن حمدان[8] وعند قرواش بن المقلد العقيلي[9]، وعند العلماء وجدناها عند عبيد الله بن أحمد البلدي[10] هذه هي حركة القافية المقيدة لدى أغلب شعراء الموصل بشكل عام.

---

(1) موسيقى الشعر/ 260.

(2) عضوية الموسيقى في النص الشعري/ 78.

(3) ينظر: مثلاً ديوانه الصفحات (62، 101، 173، 254، 268).

(4) ينظر: مثلاً ديوانه، الصفحات (2/ 45، 2/ 61، 2/ 224، 2/ 539، 2/ 566).

(5) ينظر: مثلاً ديوان الخالديين، الصفحات (27، 40).

(6) ينظر: شعر الخباز البلدي، الصفحات (28 – 30).

(7) خريدة القصر (الشام) 2/ 310.

(8) يتيمة الدهر 1/ 89.

(9) وفيات الأعيان 5/ 262.

(10) يتيمة الدهر 2/ 214.

ب. القافية المطلقة:

وهي التي يكون الروي فيها متحركاً بإحدى الحركات الثلاث المعروفة، الكسرة أو الضمة أو الفتحة، وهذا النوع أكثر شيوعاً في الشعر العربي إذ يصل إلى ما يقرب 90٪[1]، وشيوع هذه القافية يأتي بسبب ارتفاع نبرتها الإيقاعية التي تناسب رغبة البوح والتصريح بالمشاعر[2]. وقوافي شعراء الموصل كلها مطلقة ما عدا ما ذكرناه من قوافي مقيدة لدى الشعراء، وكان الروي المفضل لديهم هو الكسر، فلقد مثّل حركة واسعة ويأتي الفتح بعده ثم الضم. ولم يخرج شعراء الموصل في قوافيهم المطلقة عن الإكثار من الروي المكسور، فمن «يتأمل الشعر العربي، يجد أرق قصائده مكسورات الروي في الغالب، وأفخمها مضمومات في الغالب»[3]، وهكذا فقد سار شعراء الموصل في قوافيهم المقيدة والمطلقة وفق المتعارف عليه في إيرادهم القليل للقوافي المقيدة وشيوع القوافي المطلقة، ولاسيما ذات الروي المكسور. وفي رأي ليس هناك قاعدة أو قياس يحتم علينا إرجاع سبب استخدام الشاعر للقوافي المقيدة أو المطلقة فالشاعر حر في اختيار قوافيه التي تنسجم مع نفسه الشعري.

- الإيقاع الداخلي

الإيقاع الداخلي متمم للإيقاع الخارجي في معرفة آلية الموسيقى المتبعة لدى الشاعر، ومن ذلك وجب النظر إلى الشعر من زاوية الإيقاع الخارجي والداخلي، ومثلما حدد الإيقاع الخارجي الأوزان والقوافي يعمل الإيقاع الداخلي على تحديد الموسيقى الحقيقية للبيت الشعري، ذلك لأن للأيقاع الداخلي «موسيقى خفيّة تنبع من اختيار الشاعر، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات»[4] فهو المقياس الأكثر حساسية لنبض الشاعر الوجداني وانفعاله بآرائه وموضوعات شعره[5]. فالشاعر عندما يعيش

(1) ينظر: موسيقى الشعر/ 257.

(2) ينظر: ثنائية السرد والإيقاع في شعر عمر بن أبي ربيعة/ 179.

(3) المرشد 1/ 69.

(4) في النقد الأدبي، شوقي ضيف/ 97.

(5) ينظر: الشعر الإسلامي في عصر صدر الإسلام/ 396.

تجربته الفنية فإنه يسعى إلى أن يخلق نوعاً من التوافق النفسي بين الحدث والتجربة الشعرية عبر التوقيع الموسيقي، وذلك لأن موسيقى الشعر إنما هي موسيقى تعبيرية لنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس التي قد تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها والإيحاء بها، فتأتي الموسيقى رمزاً دالاً على كل ذلك[1].

وهناك العديد من الوسائل التي يتحقق بها الإيقاع الداخلي ومنها التكرار، والجناس ورد العجز على الصدر، والتقسيم، والتصريع، وقد لاحظنا وسائل الإيقاع الداخلي هذه لدى شعراء الموصل تسيطر على إيقاعهم الشعري لذا سنعمل على بيان كل وسيلة من هذه الوسائل.

أسلوب التكرار:

وهو من الأساليب التي شاعت كثيراً لدى شعراء الموصل إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة، وهو «تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير»[2] لأغراض مختلفة كالمباهاة والتعظيم والتشهير والتوبيخ والعتاب والشكوى، فهو أسلوب عام يدخل على كل الأغراض الشعرية بغية ترسيخ المعنى في ذهن السامع وتأكيده، وتقوية النغم الإيقاعي.

ومن خلال تقصينا عن التكرار لدى شعراء الموصل رأينا أنه سلك مسلكين، تمثل الأول في تكرار اللفظة المفردة أو الجملة، فهو مهم لما تبعثه أهميته من كونه «يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية»[3] والمسلك الثاني في تكرار الحروف، وبذلك يكون قد ضمَّ جميع صور التكرار[4]. فمن تكرار اللفظة المفردة نرى السري الرفاء في قوله يمدح شخصاً وهو في إحدى الرياض.

---

(1) ينظر: الشعر والتجربة، آرشيلد ماكليش/ 27.

(2) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي، ماهر مهدي هلال/ 259.

(3) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة/ 242.

(4) ينظر: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر/ 42.

وإن آنستْ شخصاً من الناس كما صرصرتْ في الطرس أقلامُ كاتب[1]

يعطي السري محاسن تلك الرياض التي لو آنست أحداً من الناس لصرصرت أي صوتت من فرحها به، كدلالة على معزته ورفعة شأنه، ونرى مدى إعلاء نبرة النغم للفظة صرصرت بدلاً من صوتت لتأكيد علو شأن الداخل لهذه الرياض.

ولأبي بكر محمد الخالدي تكرار للفظ المفرد في وصفه لمروحة أهداها:

وتصلح للضرب ضرب الدّلال دلال الحبيب، إذا ما عتب[2]

فاللفظة المفردة في هذا البيت تكررت في (ضرب) وفي (دلال)، لشدّة ولع الشاعر بهذه المروحة ومن أجل بيان العمل الذي تقوم به، ونلاحظ مدى تناسق الألفاظ المفردة المؤدية إلى إحداث نغم موسيقي تنجذب له الآذان.

وقول الببغاء شاكياً:

بأبي الغائب الذي لم يغب عني فأشكو إليه همّ المغيب[3]

فألفاظ الشكوى لهذا الحبيب جاءت في (غائب – يغب – مغيب) فهو لم يغب ولكن لشدّة ولهِهِ به شكا له المغيب في تكرار ألفاظ تدخل أكثر ما تدخل في صيرورة نفسية تعمل على معالجة موضوع الغياب الذي يُحتَمل أن يقع.

ومما قاله الأمير ذي القرنين بن ناصر الدولة في وداع أحبابه:

ومفارقٌ ودّعت عند فراقه ودّعت صبري عنه في توديعه[4]

فاللفظة المفردة في هذا البيت تكررت في (ودّعتُ) التي استخدمها الشاعر ليعرب عن مدى حزنه لهذا الفراق الذي أفقده صبره، فأراد الشاعر من خلال تكراره أن يشكل نغماً موسيقياً يجلب انتباه المتلقي ويعي ما يعانيه الشاعر.

ومما ورد في تكرار للفظة المفردة قول المرتضى الشهرزوري في وصف حاله مع الحبيب:

---

(1) ديوان السري الرفاء 1/ 328.

(2) ديوان الخالديين/ 27.

(3) شعر الببغاء/ 306.

(4) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 123.

فيومـــاً نحـــن في ســـلم ويومـــاً حربنـــا تقِـــدُ
ويومـــاً وصـــلنا خَلَـــسٌ ويومـــاً هجرنـــا مـــددُ[1]

نرى تكرار لفظ (اليوم) هنا أربع مرات ولعلّ الدافع وراء ذلك شدة اهتمام الشاعر بهذا الموضوع الذي شغله وأضناه مما دفعه في نهاية المطاف إلى الترويح عن نفسه بمفصلة هذا الحال الذي يكمن وراءه أيام متفاوتة مع الحبيب، فأيامه المضنية معه أكثر من أيامه السعيدة، ولقد عمل التكرار على تقوية النغم الموسيقي الذي عمد إليه الشاعر من أجل بيان حالته.

أما على نطاق الجملة فنجد تكراره عند كشاجم في قوله واصفاً نجابة ولده:

فأبيتُ أدنـي مهجـتي مـن مهجـتي وأضـــمُ أحـــشائي إلى أحـــشائي[2]

لقد شكل تكرار اللفظ المركب هنا عاملاً ضرورياً لشاعرنا كشاجم، فهو يريد أن يؤنس نفسه بما ألهمه الله من ولد، فهو مهجته وأحشاؤه، فلما خلد إلى النوم أدنى مهجته إليه كدلالة على مدى حبه لهذا الولد وتعلقه به، وقد جاء لفظه المركب ذا نغم شكل له حافزاً للتعبير عن نشوته بهذا الولد.

وفي قول الببغاء تكرار لفظي حين مدح عدّة الدولة أبي تغلب بن ناصر الدولة:

إذا دعتــه ملــوكُ الأرض ســيدها طــراً، دعتــه المعــالي سـيّد العــرب[3]

لقد أراد الببغاء من تكرار لفظه المركب أن يوصل مدى اعتزازه بالأمير عدة الدولة، فعمل على استقصاء الألفاظ التي تنسجم مع الأمير وتعلي شأنه من خلال تعالي نبرة التكرار، ففي صدر البيت قال (دعته الملوك)، ثم ما لبث أن تعالت هذه النبرة في عجز البيت عندما قال (دعته المعالي سيد العرب)، فالأمير ليس سيد الملوك فحسب بل هو سيد العرب أيضاً.

ونرى التكرار اللفظي عند الأمير العقيلي مسلم بن قريش إذ يقول في الناس الذين يرومون نيل المعالي برخيص الثمن:

---

(1) خريدة القصر (الشام) 2/ 315.

(2) ديوان كشاجم/ 26

(3) شعر الببغاء/ 309.

يريـــدون نيـــل العـــلا بـــالمنى ونيـــل العـــلا برغيـــب الـــثمن[1]

لقد جاء تكرار الأمير العقيلي مسلم بن قريش للتأكيد على عدم نيل المقام العالي بالأماني وإنما يجب الارتقاء لحو العلا بالجد والمثابرة.

وهذا ما كان من تكرار اللفظة المفردة والجملة، أمّا ما جاء من تكرار للحروف (الأصوات) فلقد أخذ حيزاً واسعاً لدى شعراء الموصل إذ لا تخفى أهمية تكرار الأصوات إذ أن «الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر بالقافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان»[2] شرط أن يحقق الصوت المكرر الانسجام والتناسق ليخدم الإيقاع وليلفت النظر إلى هذا اللون من التكرار، أي يأتي الصوت عفوياً وغير متكلف، وإلا كان مجرد تتابع لفظي لا قيمة له[3].

فهذا الخالدي أبو بكر له مقطوعة غزلية يعمل فيها على تكرار حرف الواو إذ يقول:

يـــا شـــبيه البـــدر حـــسناً وضـــــياءً ومثـــــالاً

وشـــبيه الغـــصن لينـــاً وقوامـــــاً واعتـــــدالاً

أنـــت مثـــل الـــورد لونـــاً ونـــسيماً ومـــــلالاً[4]

نرى مدى الانسجام والتناسق في إيراد حرف الواو الذي شكل نغماً موسيقياً يثير الانتباه، فشاعرنا الخالدي أراد استمالة الحبيب بأكبر قدر من المعاني ذات الإيقاع الجميل التي تعمل على إيصال مشاعره الوهاجة تجاه حبيبه.

وقول الغضنفر أبي تغلب بن ناصر الدولة في الخدود:

لا والـــذي جعـــل المـــوا لـــي في الهـــوى خـــدم العبيـــد

---

(1) خريدة القصر (الشام) 2/ 265.

(2) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس/ 45.

(3) ينظر: الشعر الإسلامي في عصر ما قبل الإسلام/ 402.

(4) ديوان الخالديين/ 82. الملال: المتقلب.

واصار في أيدي الظبا ء قياد أعناق الأسود

وأقام ألوية المنية بين أمنية المصدود

ما الورد أحسن منظراً من حسن توريد الخدود[1]

فتكرار حرف الواو واضح في المقطوعة التي شكل فيها صاحبها جملة من الأمور لكي يثبت بالتالي أن توريد الخدود أحسن من الورد منظراً، ولقد جاء الإيقاع منسجماً متناسقاً شكّل طابعاً يحوي في دفاته رغبة الشاعر بهذه الخدود التي أعجب بها، والثنائية الضدية واضحة في هذه المقطوعة في القوة واللين.

وقول الخباز البلدي في حبيب له:

أقول لليلة فيها أتاني حبيب في مصارمتي لجوجُ

أيا ليلي الذي ما كنت تفنى قصرت وكنت قدماً ما تروج

أياجوج إذا نحن التقينا وأيام التهاجر أنت عوج[2]

تمركز التكرار في هذه الأبيات في تكرار حرف (همزة النداء والجيم)، فالنداء عمل على استغاثة الحبيب في تناغم موسيقي جميل، وشكل حرف الجيم معارضة هذا الحبيب للشاعر، ولعلّ التقاء الاستغاثة مع المعارضة أراد أن يؤكد تمسك الشاعر بحبيبه رغم المعارضة الشديدة له، ونلاحظ الثنائية الضدية في هذه المقطوعة واضحة في الطلب والرفض والتي أثبتها التكرار فجاءت متناسقة ومغمورة بالنغم الذي يجلب الانتباه.

ونجد تكرار الواو في مقطوعة للشهرزوري في أحبابه أيضاً إذ يقول:

حلفت بربّ البيت والركن والحجر لئن قدم الأحباب من سفر الهجر

وعادوا إلى الإخلاص والصدق وحالوا عن الإعراض والصدُّ والغدر

وجاء نسيم الإختصاص مبشّراً تلقيتُهُمْ حبواً على الخدّ والنحر[3]

---

(1) فوات الوفيات 3/ 173.

(2) شعر الخباز البلدي/ 29.

(3) خريدة القصر (الشام) 2/ 312.

لقد شكل تكرار حرف الواو هنا تناغماً موسيقياً أعطى ما يحس به الشاعر تجاه أحبابه، ذلك الإحساس بالإحباط الذي رفع التكرار من وتيرته، فالتشنج واضح في نفس الشاعر وهو يعالج حاله مع من يحب.

ومما قاله السري في تكرار الحروف:

جفوت من الصبا ما ليس يجفى   وعفت من الهوى ما لا يعاف

فلو أني هممت بقبح فعلٍ   لدى الإغفاء أيقظني العفاف[1]

نلاحظ الانسجام والتناسق النغمي الذي يعمل الشاعر به على تبرئة نفسه من كل سوء، فحرف الفاء أعطى المقطوعة نغماً إيقاعياً غليظاً أراد الشاعر به أن يجلب الانتباه إليه بغية إعلان سخطه ورفضه لحياة المجون.

ويقول كشاجم في تكرار الحاء:

أطلق عقال الروح بالراح   إني إليها جدّ مرتاح

قد كدّت الحكمة روحي فرو   حها بأوتار وأقداح[2]

هذا التكرار ترتاح له النفس وتنتبه له الآذان لما له من تناغم موسيقي جميل عمل على إيصال فكر الشاعر نحو الدعوة إلى التمتع بالخمرة بعد التعب والجهد.

ومما قاله عبيدالله بن جروٍ الأسدي في تكرار حرف التاء:

قطعتَ من السنينَ مدىً طويلاً   ولم تعرف عدوّك من صديقِكْ

فسِرْتَ على الغرور ولستَ تدري   أماءٌ أم سرابٌ في طريقك[3]

إذ نرى امتزاج حرف التاء بإحساس الشاعر وهو يعبر عن رحلة العمر التي قطعها ولم يتمكن من معرفة منهج الحياة، فالتسلسل التدريجي لحرف التاء في هذه المقطوعة مثّلَ منهج الحياة لدى الشاعر في التعبير عن معاناته.

---

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 176.

(2) ديوان كشاجم/ 118.

(3) معجم الأدباء 11/ 63.

ونرى أن تكرار الحروف اقتصر بصورة كبيرة على حرف الواو، ونكتفي بهذا القدر من أسلوب التكرار لدى شعراء الموصل، إذ رأينا أن تكرار اللفظة المفردة هي الغالبة عموماً في مجال تكرار الألفاظ من أسماء وأفعال، وإن حرف الواو هو الغالب في مجال تكرار الحروف. وهذا من جهة، وإن التكرار لدى شعراء الموصل كان يتمحور حول قضايا شخصية أراد شعراء الموصل أن يؤكدوا عليها من وراء التكرار بشتى صوره.

الجناس

يشكل الجناس رافداً مهماً في الإيقاع الداخلي، تكمن قيمته في تقوية النغم من حيث أنه «في أصله وجوهره نوع من أنواع التكرار»[1] فهو يضيف نغماً موسيقياً يجعل منه جميلاً أخّاذاً ويعود سر جماله أيضاً «في كونه يقرب بين مدلول الفظ وصوته، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ من جهة أخرى»[2]، والمعلوم أن الجناس هو "تشابه اللفظ واختلاف المعنى»[3] ويأتي تاماً وناقصاً[4]، ومن أمثلة الجناس بشكل عام لدى شعراء الموصل ما قاله السري الرفاء:

ما حارب الصُبحُ المضيءُ غياهباً إلا أرتنا الصُّبحَ سلم غياهبِ[5]

إذ نرى المجانسة بين لفظي (الصُبحُ – الصُّبحَ) فالصبح الأولى من وقت الصبيحة والصبح الثانية من الوجه الصبوح، فالانسجام الذي تحقق في إيقاع اللفظتين مع اختلاف الدلالة أدى رنيناً موسيقياً جميلاً.

ومما قاله الخالدي يجانس بين الضريب والضربا:

أرشف ريقاً عذب اللّمى كأن فيه الضريب والضَّربا[6]

(1) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب/ 270.

(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها 2/ 580.

(3) الإيضاح في علوم البلاغة/ 382.

(4) ينظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، العلوي 2/ 356.

(5) ديوان السري 1/ 306.

(6) ديوان الخالديين 19.

فالجناس الناقص بين اللفظتين الضريب ومعناها (الجليد والثلج) والضّربا ومعناها (العسل الأبيض) اللتين شكلتا دلالة نفسية للشاعر وهو يعالج موضوع عشقه مع حبيبته، فجاءت موسيقاه تحمل نغماً موسيقياً متنوعاً زاد من عمق المعنى الذي رامه الشاعر.

وغضي مع شعراء الموصل في إيرادهم للجناس ونرى لشاعرنا كشاجم بيتاً فيه بين العضب والقضب إذ يقول:

رمياً متى أقصد به السمتَ أصب ومدية كالعضب ما مس قَضَب[1]

إذ نرى الجناس الناقص بين اللفظتين (عضب و قضب) قد أعطت للبيت الشعري قوته ومتانته في مجال المعنى الذي يريد الشاعر إثباته وهو يتحدث عن وصفه للمحبرة والأقلام، وقد شكل تناسقاً ورنيناً يجلب انتباه المتلقي ويعزز من دلالة المعنى.

وفي موضع نرى الببغاء يورد الجناس الناقص في بيتين له إذ يقول في اللهو والخمر:

حبذا العيش حيث تسْري الأماني بين جد الغنى وهزل الغناء

حيث سكر الشباب أقضى على قلـ ـبي وأمضى من نشوة الصهباء[2]

فالبيت الأول جانس فيه بين (الغنى – الغناء) فالغنى معناها غنى الرجل في ماله، والغناء معناها الغناء المعروف من قبل المغنّي، أما البيت الثاني فقد ضم الجناس الناقص في قوله (أقضى – أمضى)، ولقد شكل الجناس في هذين البيتين حافزاً للشاعر في إقباله على حياة اللهو واللعب من خلال التسارع النغمي الذي أضفى الجمال الموسيقي على الألفاظ.

ويطالعنا العالم النحوي عبدالله بن أحمد البلدي بجناس يضم التام والناقص في حديثه عن الخمرة إذ يقول:

هات المدامة يا شقيقي نشرب على روض الشقيق

---

(1) ديوان كشاجم 67. السمت: الطريق؛ العضب والقضب: القاطع.

(2) شعر الببغاء/ 298.

كـــأس العقيـــق نـــديرها مـــا بـــين أكنـــاف العقيـــق[1]

فالجناس الناقص في البيت الأول كان بين (شقيقي – شقيق) فشقيقي يعني أخي و الشقيق يعني زهر الشقيق، أما البيت الثاني فقد شكل جناساً تاماً بين لفظتي (العقيق) الأولى والثانية، فالأولى معناهاً الفضة والثانية معناها الوادي الذي يسال منه الماء ، فقد عمل النغم الشعري في هذه المقطوعة على تعميق دلالتها وسبر غورها من خلال تلبية حاجة الشاعر إلى هذه الخمرة وفي موضع يشيع به اللهو والمرح.

وللخباز البلدي جناس ناقص حيث جانس بين (البدر والقدر) في قوله:

وعـــارضٍ مثـــل دارة البـــدرِ دار بوجـــهٍ كليلـــة القـــدرِ

فلـــو تـــراه وحـــسن منظـــره شـــهدت أن الجمـــال للـــشعرِ[2]

فلقد شكل الجناس للشاعر في البيت الأول حركة نفسية أراد أن يعبر بها عن مدى إعجابه بهذا الغلام، فجاء ألفاظ الجناس ومنسجمة مع الموقف النفسي مما أعطى رنيناً حسناً صبَّ في تكوين دلالة معنوية تمثلت بتعبير الشاعر عن شدة إعجابه بالغلام.

ولشاعرنا الأمير الحمداني جناس تام إذ يقول:

لـو كنـت سـاعة بيننـا مـا بيننـا فـشهدت حـين نكـرِّر التوديعـا[3]

فقد جانس بين (بيننا) الأولى ومعناها الفراق، و(بيننا) الثانية ومعناها الحضور المكاني المقصود في مكان التوديع، فلقد عمق الجناس في هذا البيت دلالة الألم لدى الشاعر وعبر عن تمزيقه النفسي الذي سببه هذا التوديع.

وفي سياق متصل نجد الحسين بن طوق الموصلي يورد الجناس التام حينما جانب بين (الحُبّ – الحِبّ) عندما قال:

تزايـد أشـواقي وأخلقـني الحـب وغـاب الكـرى، مـذ غـاب عـن نـاظري

(1) يتيمة الدهر 2/ 214.

(2) شعر الخباز البلدي/ 33.

(3) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 120.

(4) دمية القصر 1/ 365.

فالحب الأولى تعني الولع بالحبيب، والحب الثانية تعني الشخص الذي يحب، فالتشكيل النغمي الذي أحدثه الجناس زادعمق الدلالة في تعبير الشاعر عن ألمه وهو يمر بحالة الفراق عن الحبيب.

رد العجز على الصدر

وهو شكل من أشكال التكرار يعمد إليه الشاعر لتنغيم البيت الشعري إذ «يكسب البيت رونقاً وديباجة، ويزيده مائيّة وحلاوة»[1] من خلال إيراد اللفظ في شطر البيت الأول واللفظ الآخر في شطر البيت الثاني، فهو يمثل حلقة معلقة يرتبط فيها أول الكلام بآخره إذ يرد اللفظ في الكلام ثم ينمو بعده المعنى وصولاً إلى خاتمة يتكرر فيها اللفظ، ولرد العجز على الصدر أشكال متنوعة وجدناها لدى شعراء الموصل ومنها إيراد اللفظ الأول في أول الشطر الأول واللفظ الثاني في آخر الشطر الثاني ومثال ذلك قول السري الرفاء:

حجبت محاسنها الخيامُ ولو بدت ... كان العفاف لها أتمّ حجاب[2]

وقول كشاجم:

وغلامٍ في زيه كفتاةٍ ... وفتاة في زيّها كغلام[3]

وقول أبو بكر الخالدي:

يا ضاحكاً حين أبكاني تبسُّمُهُ ... حقٌّ من الحبُّ تُبكيني وتضحكُ بي(4)

فقد أفاد هذا التنوع من رد العجز على الصدر زيادة ترقب لدى المتلقي من خلال دلالته النغمية التي تعمل على إبراز جمالية البيت الشعري المتحقق من وراء هذا النغم.

ويطالعنا نوعٌ آخر من رد العجز على الصدر عندما يكون اللفظ الثاني في نهاية الشطر الثاني، واللفظ الأول في وسط الشطر الأول ومن ذلك قول الببغاء:

ما استزدنا به ضياء على أيـ ... ـسر ما كان عندنا من ضياء[5]

---

(1) العمدة 2/ 3.

(2) ديوان السري الرفاء 1/ 390.

(3) ديوان كشاجم/ 448.

(4) ديوان الخالديين/ 26.

(5) شعر الببغاء/ 298.

وقول المرتضى الشهرزوري:

وباجتماع الشمل يقضي لنا ... من كان بالبين عندنا قضى[1]

وهذا النوع يعمل على إضافة نغمة تحفّز المتلقي إلى إلقاء الضوء على هذا البيت وبالتالي يحقق الشاعر غايته في إثارة المتلقي من خلال الوظيفة الترنيمية التي يقوم بها هذا النوع من رد العجز على الصدر.

وهناك نوع آخر وجدناه لدى شعراء الموصل مقتضاه هو أن يكون اللفظ الثاني في نهاية الشطر الثاني، واللفظ الأول يكون في نهاية الشطر الأول ومثال ذلك قول الخباز البلدي:

لم يكن وقت صباحٍ ... فحسبناه صباحا[2]

وقول الأمير الحمداني ذي القرنين بن ناصر الدولة:

يا غائباً لم أخنه ... بالبعد إن لم يخني[3]

وقول عالمنا إبن جني:

فإن أصبح بلا نسبٍ ... فعلمي في السورى نسبي[4]

فهذا النوع يستدعي من المتلقي الوقوف عنده لما له من ثراء موسيقي يعمل على إضفاء جمال إيقاعي ترنو له الآذان ويرتاح له السمع فضلاً عن وظيفته الدلالية.

وهكذا نرى أن رد العجز على الصدر يأتي اللفظ الثاني فيه دائماً في آخر الشطر الثاني مع تنوع إيراد اللفظ الأول كما ذكرنا من أنواع، وقد شارك شعراء الموصل بكل فئاتهم في إيراد هذا النوع من الإيقاع الداخلي لما يحققه من تنغيم موسيقي يعمل على جلب انتباه المتلقي، فتتعمق الدلالة الإيقاعية فتبرز مقدرة الشاعر الفنية.

---

(1) خريدة القصر (الشام) 2/ 311.

(2) شعر الخباز البلدي/ 30.

(3) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 125.

(4) ديوان كشاجم/ 448.

التقسيم

التقسيم هو «ضرب من التقطيع على معانٍ مختلفة»[1] يأتي أثناء الأداء الإلقائي فيعمل الشاعر على تجزئة الوزن إلى مواقف تناسب المواضع التي يتحدث في إطارها، وقد وجدنا التقسيم لدى أغلب شعراء الموصل، ومن ذلك قول أبي بكر الخالدي:

حورٌ جعلن، وقد رحلن، وداعنا ... بمدامعٍ نطقت وهنّ سكوتُ

فعيونها سبجٌ، ونثرُ دموعها ... درٌ، وحمرُ خدودها ياقوتُ[2]

ونرى مدى جمال المقاطع الصوتية الواردة في هذين البيتين، إذ شكلت نغماً موسيقياً لطيفاً، تمثل بالتنغيم الإيقاعي أولاً وانسيابية المقاطع الصوتية التي شكلت انشراحاً وتوسعاً في نَفَس قائلها ثانياً.

ومثل هذا التقسيم الجميل أيضاً وجدناه لدى الببغاء في قوله:

نورٌ وإن لم يغب، ووهمٌ وإن ... صحّ، وماءٌ لو كان ينسكب

فالراحُ بدرٌ، والجامُ هالتهُ ... والأفق كفيٌّ، والأنجم الحببُ[3]

فالتنغيم الإيقاعي الذي أسفر عن التقسيم متعمد لدى الببغاء، عمل فيه على إبعاد المتلقي عن السأم أولاً بغية ملاحظة المتلقي فكرة الشاعر والإيناس السمعي لها ثانياً.

وكقول الوزير المغربي:

الدهر سهلٌ وصعبٌ ... والعيشُ مرٌّ وعذبُ[4]

وسار الوزير المغربي على خطى بقية شعراء الموصل في إيرادهم للتقسيم عندما قاربوا بين تغييرات الدهر والعيش والنتيجة واحدة في لفت انتباه المتلقي إلى تغير ظروف

---

(1) الوساطة بين المتنبي وخصومه/ 47.

(2) ديوان الخالديين/ 30.

(3) شعر الببغاء/ 308.

(4) معجم الأدباء 9/ 88.

الإنسان بين يوم وآخر. ولقد جاء بتنغيم لفظي استدعى منه التنغيم الإيقاعي الذي يعمل على زيادة انتباه المتلقي.

وكقول الأمير العقيلي مسلم بن قريش:

الدهر يومان: ذا أمنٌ، وذا خطرٌ والماء صنفان: ذا صافٍ وذا كدر[1]

فالأمير العقيلي يقارن تغيرات الدهر بالماء الذي لا يصفو في كل آن من خلال تنغيم إيقاعي يتكفل بأداء تلك المقارنة بطريقة ترن لها الآذان ويرتاح معها السمع.

ومما قاله السري الرفاء في إيراده للتقسيم:

أتبعتُها نفس المحبِّ تضرّمت أحشاؤه لتفرّقِ الأحبابِ

أتبعتها نظر المشوق تجمعت زفراته لتشاكيَ الأترابِ[2]

فهذا التنغيم الإيقاعي الذي حفل بالكثير من المعاني حفّز المتلقي إليه ليوجه غايته نحوه وبالتالي فالشاعر يحقق قدرته العروضية لجلب انتباه المتلقي إلى موضوعه الشعري.

ومثل ذلك التقسيم قول السلامي في سبيل إرضاء المحبوب:

يحكي المطايا حنيناً والهجيرَ جوى والمزن دمعا وأطلالُ الديارِ بلى[3]

إذ خضع البيت الشعري لتقسيم إيقاعي عبّر عن مدى حب الشاعر لمحبوبه من خلال تموّج الإحساس الذي تسارع ليظهر وَلَهَ الشاعر لمحبوبه.

وبذلك نرى أن التقسيم جاء لدى شعراء الموصل وهم يثبتون مقدرتهم الفنية في معالجة قضايا الشعر وموضوعاته.

التصريع

التصريع هو «ما كانت عروض البيت تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته»[1] وهو من العناصر الإيقاعية التي يستخدمها الشاعر في تحقيق تناسق في الإيقاع الداخلي للقصيدة في مقدمتها أو في متنها[2].

---

(1) خريدة القصر (الشام) 2/ 262.

(2) ديوان السري الرفاء 1/ 308.

(3) شعر السلامي/ 88.

فمما ورد من التصريع في مقدمات القصائد لدى شعراء الموصل قول السري الرفاء:

وشاحبِ اللِبسةِ والأعضاءِ أشعث نائي العهدِ بالرخاء[3]

ومما قاله كشاجم:

ومستدير كجرم البدر مسطوح عن كلّ رائعة الأشكال مصفوحِ[4]

والمعلوم أن السري الرفاء وكشاجم لديهما من الشعر الغزير، فهما من أكثر من أورد ظاهرة التصريع.

وقول أبو عثمان الخالدي في إيراد التصريع في مقدمة القصيدة:

يا من أحلّ به الرزيه وأعاد نعمته بليه[5]

وقول الأمير الحمداني ذي القرنين بن ناصر الدولة:

دموع عيني لفقدكم تكف والقلب مني متيّم دنف[6]

وقول المرتضى الشهرزوري:

بدا لك سرٌّ طال عنكَ اكتتامه ولاح صباحٌ كان منك ظلامه[7]

إذن فللتصريع في مقدمات القصائد طلاوة وموقع في النفس لاستدلالها به على القافية قبل الانتهاء إليها، لمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها[8]، سواءً كان في مقدمات القصائد أو متنها.

ومن جهة ثانية فقد وجدنا التصريع في متن القصائد لدى شعراء الموصل ومن ذلك قول السري الرفاء:

---

(1) العمدة 1/ 173.

(2) ينظر: الشعر الإسلامي في عصر صدر الإسلام/ 414.

(3) ديوان السري الرفاء 1/ 273.

(4) ديوان كشاجم/ 127.

(5) ديوان الخالديين/ 151.

(6) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 131.

(7) خريدة القصر (الشام) 2/ 309.

(8) ينظر: منهاج البلغاء/ 283.

أحلــك الــشعرُ محــل القِلــى وفــلَّ مــن جفنيــك سـيف الفنــا[1]

وقول الخباز البلدي:

فكــم عانقــت غـصناً في اعتــدالٍ بـــه ولثمـــت بـــدراً في كمـــالِ[2]

وقول الأمير العقيلي قرواش بن المقلد:

وإنـــي لأحقـــر هـــذا الزمـــان ولا ســـيما أهـــل هـــذا الـــزمن[3]

وقول الوزير المغربي:

ولو شـاء القـنى في فـم الطـير قوتـه ولكنــه أوحــى إلى الطــير لقطــه[4]

كما وجدنا من ناحية أخرى أن التصريع يمتد ليشمل القصيدة كلها ومن ذلك ما قاله كشاجم عند وصفه لتخت الحساب:

وقلـــم مِـــداده تُـــرابُ في صُـــحفٍ ســـطورها حـــساب

يكثـــرُ فيـــه المحـــو والاضـــراب مـــن غـــير أن يُـــسوّدَ الكتـــاب

حتـــى يـــبين الحـــقُّ والـــصواب ولـــيس إعجـــامٌ ولا إعـــراب

فيـــه ولا شـــكٌ ولا ارتيـــاب[5]

وفي السياق نفسه نرى السري يورد التصريع في مجمل القصيدة التي يصف فيها حملاً مشوياً إذ يقول:

أنعتـــه معـــصفر الـــبردين أبـــيض قـــاني حُمـــرة الجَنـــبين

خلّـــف شـــهرين علـــى الخلفـــين ثـــم رعـــى بعـــدهما شـــهرينِ

فجـــسمه شـــبران في شـــبرين يـــا حـــسنه وهـــو صـــريع الحـــينِ

(1) ديوان السري الرفاء 1/ 291.

(2) شعر الخباز البلدي/ 35.

(3) خريدة القصر (الشام) 2/ 265.

(4) معجم الأدباء 9/ 86.

(5) نفسه/ 41.

واقعـــة منــــه ســـــهامُ العــــينِ بـــــــين ذراعـــــــين مفـــــــصّلينِ
كـــسارقٍ حُـــدَّ مـــن اليــــدَيْنِ وطـــــــرفٍ يـــــستوقفُ الطـــــرفيْنِ
شــــق حـــشاه عــــن شـــقيقتين أخــــــتين في القــــــد شـــــبيهتينِ
يُريـــــك مـــــرآةً مــــن اللّجـــينِ مُذهبــــة المقــــبضِ والــــوجهينِ[1]

وهكذا نرى تنوع التصريع لـدى شـعراء الموصـل الـذي جـاء في مقـدمات القـصائد والمقطّعات تارة وفي متنها تارة أخرى. ولقد أثبت أغلـب شـعراء الموصـل قـدرتهم الفنيـة في مجال التصريع الذي عزز فاعلية الإيقاع الداخلي من خلال التناسق الذي يحدثـه في القـصائد والمقطّعات.

---

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 728. الخلفين: حلمة الضرع.

المبحث الرابع

البناء العام

- بناء المقطوعات

شكلت المقطوعات الشعرية الحيّز الأكبر من الشعر الذي بين أيدينا، إذ برزت هذه الظاهرة لدى معظم شعراء الموصل إبّان القرنين الرابع والخامس للهجرة ومعظم الذين وفدوا إليهم، وهناك أسباب كثيرة وراء شيوع هذه الظاهرة، وقبل الخوض فيها ينبغي الإشارة إلى أن هذه الظاهرة قد بدأت في العصور السابقة للعصر العباسي وزادت في العصر العباسي وكثر الميل لها حتى كانت تطغى على القصيد. وفي الحقيقة اختلف في عدد الأبيات التي تتألف منها المقطوعة فمنهم من رأى أنها دون سبعة أبيات ومنهم من رأى أنها دون عشرة أبيات[1]، أما نحن فسرنا على اعتبار المقطوعة دون سبعة أبيات. فما كان أكثر من سبعة أبيات فهو قصيدة.

وكانت هناك مجموعة من الأسباب التي أدت إلى الميل الكبير إلى المقطوعات فمنها ابتداء قول الشعر وهذا أمر طبيعي في كل عمل فني حيث لا يكتمل إلاّ بعد أن يمر بأطوار وأزمان فينمو ويتطور، ومنها قدرة الشاعر التي يمتلكها فهو محدود بحدودها مقيد بطاقتها ويدخل ضمن هذه الفقرة الأمراء والخلفاء والعلماء والمتأدبين والشاعر المبتدئ لابدّ أن يمر بتجارب كثيرة حتى يقدر أن يتمكن من صنعته وكذا الشاعر صاحب القدرة المحدودة كالأمراء والعلماء تفرض عليهم قدرتهم عدم تجاوز المقطوعات إلاّ ما ندر.

ومنها أن الشاعر العباسي نظر إلى كل شيء محيط به ووقع عليه نظره، ويدخل في حياته اليومية، فتأثر به وفسح له في شعره مجالاً رحباً[2]، فكثافة الظواهر الجديدة في أغلب الأغراض الناتج عن التقاء ثقافات عدة هو الذي حدا بالشعراء إلى الخوض في هذا النوع من البناء الفني للشعر.

---

(1) ينظر: العمدة 1/ 188-189؛ محيط المحيط، بطرس البستاني/ 745.

(2) ينظر: ظاهرة المقطعات في الشعر العباسي، يونس السامرائي، بحث منشور في مجلة آداب المستنصرية، 1984م، 84/ 291 وما بعدها.

فالظروف التي شهدها العصر العباسي سواءً ما يتعلق منها بالأحوال السياسية والاقتصادية أو بسبب التطور الحضاري هي التي حتمت شيوع المقطوعات فشيوعها كان «استجابة لذوق العصر من جهة وتحقيقاً لشعبية الشعر وسرعة تناقله ودورانه على ألسنة الناس من جهة أخرى»[1]. فهذا النمط من البناء يمنحنا فرصة نتأمل فيه بنية شعرية محددة يوفر للشاعر«النموذج اللائق للتعبير عن فكرة مفردة أو موقف نفسي واحد من الشاعر تجاه الحياة»[2].

ونرى أن شيوع المقطوعات بجملته يعود إلى أسباب فنية ونفسية وشكلية، فالسبب الفني يعود إلى أن الشعراء ولاسيما العلماء منهم والأمراء من خلال إيرادهم للمقطوعات عمدوا إلى التنقيح والتهذيب والابتعاد عن الحشو والإطالة، وأما السببان الشكلي والنفسي فلأن المقطوعات اعلق في النفوس وأكثر رواجاً في الحفظ، ولكي يضمن الشاعر بها الديمومة فضلاً عن تجنيب السامعين الإطالة التي تبعث الملل في النفوس[3].

وأبرز خصائص المقطوعات الشعرية أنها عالجت موضوعاً واحداً عبرت من خلاله عن تجربة معينة، وصورت موقفاً نفسياً واضحاً يتجلى فيه صدق الشعور ووضوح العاطفة وأصالتها، فالشاعر يلج إلى الفكرة التي يريد التعبير عنها من غير أن يغادر موضوعها الرئيسي إلى موضوعات أخرى.

ففي مقطوعة لشاعرنا السري الرفاء يهجو فيها نبات اللحية للمردِ إذ يقول:

لكل شيءٍ حسن آفةٌ	وآفةُ المرد نباتُ اللحى
يا غصناً لما اكتسى نضرةً	وابتسمَ النورُ عليه ذوى
أحلك الشَعْرُ محلَّ القِلى	وفلَّ من جفنيك سيف الفنا
كسوف أقمار الدُّجا شنعة	فكيف إن حلَّ بشمسِ الضُّحا

(1) في الأدب العباسي- الرؤيا والفن- عزالدين إسماعيل / 420.

(2) الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية، سيد حنفي حسنين/ 25.

(3) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، يوسف حسين بكار/ 244-245.

مـــن ســـودت لحيتـــه خـــدُّهُ   مـات وإن لم يـكُ رهـنَ الثـرى[1]

فالشاعر استاء لنبت شعر المرد مما أدى به إلى هجاء هذا الشعر، فذكر أن آفة المرد نبات اللحى ثم أخذ يدور في إطار الموضوع نفسه حتى أخر بيت من المقطوعة، إذ نرى التلاحم بين أبيات المقطوعة وتلاحق معانيها المعبرة عن موضوع نبت الشعرْ يتسارع من البيت الأول إلى البيت الأخير، فهذا التسلسل المتلاحق لأبيات المقطوعة كمل بعضه الأخر.

وفي مقطوعة أخرى لشاعر أخر من شعراء الموصل وهو كشاجم نراه يورد مقطوعة في المحافظة على دوام الودُّ والحبة بينه وبين أقرب أصدقائه إذ يقول:

كـم مـن أخٍ لـي كنـت أجعـل عنـده   ســرّي وآمنـــه علـــى أخبـــاري

أخفيـــت حبـــك دونـــه وســـترتُه   حـذراً عليـه مـن الحـديثِ الجـاري

إنـي متـى أخـبر بحبـك إخـوتي   حـسدوا عليـك فـضيّعوا أسـراري[2]

فالشاعر بدأ كلامه بالإشارة إلى مدى محافظته على الصديق وثقته الدائمة فيه وسارت المقطوعة على هذا المنوال حتى البيت الأخير، ولعلنا نرى التلاحم بين أجزاء الأبيات الثلاثة من خلال المفردات التي تعمل على بيان آلية الحفاظ على السر وعدم إشاعته بين الناس في (آمنه- سترته) إذ نرى هاء الغائب التي تلحق الأفعال (آمنه- سترته) إذ تشير إلى عدم تسمية هذا الصديق وإنما هو عام بين الأصدقاء ليؤكد الشاعر على أصالته ومبدأه الرصين في المحافظة على الأسرار، وعموما نلاحظ بوضوح معالجة الشاعر لموضوع واحد ظلله انفعال واحد.

ومن المقطوعات التي جاءت على شكل أراجيز قول كشاجم يصف سمكة مشوية:

وابنـــةِ مـــاءٍ في أديـــم مـــاء   بيـــضاء مثـــل الفـــضّةِ البيـــضاء

ذاتُ حُلـــــى ومقلـــةٍ زرقـــاء   مُغـــضِيّةِ اللحـــم عـــن الأعـــضاء

---

(1) ديوان السري الرفاء 1/ 291-292. القلى: البغض؛ شنعةٌ: نظاعة

(2) ديوان كشاجم / 226.

مختالـــــةً في حلـــــةٍ حمـــــراء كأنمـــا اشـــتقت مـــن الـــصهباء

لم تـــكُ إلا فرصـــة الـــسرّاء[1]

فشاعرنا أعجبه شكل السمكة المشوية فأخذ يصفها وصفاً دقيقاً فهي البيضاء مثل الماء الذي خرجت منه ولحمها كثير، فضلاً عن أنها تختال في مكان شوائها كالحلة الحمراء، فالشعور والإحساس يتواصل لدى الشاعر وهو يعبر عن وصف السمكة من البيت الأول إلى البيت الأخير والشطر الواحد من دون أن يحيد عن إحساسه العام.

ومما وجدنا من مقطوعات لشعراء الموصل قول الخالدي أبي عثمان وهو يعاني من حبيبه إذ يقول:

بُليـــتُ بأحـــسنِ الثقليـــ ـنِ إقبـــالاً ومنـــصرفا

فمثـــل الخـــشفِ مُلتفتـــا ومثـــل الغـــصن منعطفـــا

يـــسوفني بنائلـــه وقـــد أهـــدى لـــي الأســـفا

وآخـــذ وصـــلَهُ عـــدة ويأخـــذ مهجـــتي ســـلفا[2]

فشاعرنا الخالدي يواجه حالة جعلته يطلق عليها بلية لما عاناه من حبيبه الذي حيره بتقلبه وعدم استقراره على حال معه، وقد سارت الأبيات متلاحمة مترابطة، فالبيت الثاني متعلق بالبيت الأول الذي ذكر الشاعر فيه صفة المماطلة التي يحملها الحبيب، بينما نرى البيتين الثالث والرابع أتيا ليفصلان صفة المماطلة وما تحمل من تسويف وإرجاء.

ولشاعرنا الببغاء مقطوعة في مدح الأمير أبي تغلب بن ناصر الدولة يستحوذ عليها انفعال واحد إذ يقول:

وأنـا الـذي علمـت مـن طلـب الغنـى كيـف الطريـقُ إلى الغنـى برجائـهِ

فظللـتُ مخـصوصاً بحمـد عُفاتـهِ وغـدوتُ ممـدوحاً بـشكر عطائـهِ

---

(1) نفسه/ 26-27. مغضية اللحم: أي موفورة اللحم.

(2) ديوان الخالديين / 140. الخشف: ولد الظبي.

وافـدتُ قـدْماً معجـزات فـضائلي — مـن نـور فطنتـه ونـار ذكائـهِ

فـإذا نطقـتُ نطقـتُ مـن ألفاظـه — وإذا وهبـتُ وهبـتُ مـن نعمائـهِ [1]

فلقد سار الببغاء في مديحه في إطار واحد ضم إعلاء شأن الأمير وتأكيد جوده وكرمه فالبيت الأول ارتقى فيه الأمير الحمداني إلى درجة عالية من الكرم واستمرت الأبيات الثلاثة اللاحقة في تفصيل ذلك الكرم والجود الذي تحلى به الأمير، ولعلنا نلاحظ ترابط الأبيات في المقطوعة قد ساد من خلال الإكثار من صيغة (تاء الفاعل) بين الألفاظ (علّمتُ، ظللتُ، غدوتُ، أفدتُ، نطقت، وهبتُ) التي أعطت دلالة القوة والتمكن للشاعر وهو بجانب الأمير.

وللأمير الحمداني ذي القرنين بن ناصر الدولة مقطوعة في توديع حبيبه وقد أعتلج شعوره وباد صبره إذ يقول:

ومفـارق ودّعـتُ عنـد فراقـهِ — ودعـت صـبري عنـه في توديعـهِ

ورأيـتُ منـه مثـل لؤلـؤ عقـده — مـن ثغـره وحديثـه ودموعـهِ [2]

يبدو أن الأمير قد تأثر بفراق الحبيب الذي افقده صبره ولازمه همه فاخذ يعبر عن إحساسه بغاية من الدقة فسارت المقطوعة في إطار تحقيق هدف واحد هو تفسير اللوعة التي أصيب بها الأمير من ذاك الفراق، ونرى الضمير المتصل في هاء الغائب قد طغى على المقطوعة فجعلها كلاً واحداً عبر عن تدفق قوي لانفعال واحد.

ومقطوعة أخرى ولكنها لعالم جليل هو عبيدالله بن جرو الأسدي إذ يقول في الحكمة:

قطعـت مـن الـسنين مـدىً طـويلاً — ولم تعـرف عـدوّك مـن صـديقكْ

فـسرت علـى الغـرور ولـست تـدري — أمـاءٌ أم سـرابٌ في طريقـك [3]

---

(1) شعر الببغاء / 299.

(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 123.

(3) معجم الأدباء 11/ 63.

فهذه المقطوعة دارت ضمن إحساس واحد عمل الشاعر فيه على تفصيل حياته وهو في مواجهتها، فالبيت الأول مهد للبيت الثاني في تجزئة الفكرة وقلب محاورها لكي تتوضح المعالم الموضوعية التي كان الشاعر بصدد التعبير عنها، فجاء إحساسه واحداً في المقطوعة.

ولشاعرنا العالم النحوي الجليل زيد المعروف بمرزكّة مقطوعة جميلة في رثاء الحسين (رضي الله عنه) إذ يقول:

فلولا بكاء المزن حزناً لفقده   لما جاءنا بعد الحسين غمام

ولو لم يشقّ الليل جلبابه أسىً   لما انجاب من بعد الحسين ظلام[1]

فالتكثيف الشعوري المصاحب لهذه المقطوعة يعمل على بيان أهمية الفقيد وما يتمتع به عند سائر المسلمين من احترام ووقار، فالكلُّ المتكامل لفكرة المقطوعة أعطاها خصوصية تامة في إنجاح التعبير عن أهمية الفقيد.

ومما وجدنا من مقطوعات للأمراء العقيلين قول الأمير المقلد بن المسيب في رثاء قصر إذ يقول:

يا قصرُ ما فعل الأُلى   ضربت قبابهم بعقرك

أخنى الزمانُ عليهم   وطواهم بطويل نشرِكْ

آهاً لقاصرِ عُمرِ من   يختال فيك وطولِ عُمرِكْ[2]

ففكرة الأبيات تدور حول مصير الإنسان الذي لا مفر منه ولا مهرب وهو الموت والفناء، فمهما يكن عمر هذا الإنسان فهو قصير إذا ما قيس بعمر القصر، وقد تجلى في هذه الأبيات وحدة الموضوع والترابط المحكم بين أبياتها من خلال صيغة الجمع في البيت الأول (قبابهم) وارتباطها بالبيت الثاني من خلال نفس الصيغة في (طواهم، عليهم) وارتباط البيت الأول والثاني بالبيت الثالث في مجمل الحديث عن القصر الذي ظل على ما هو عليه ولكن أصحابه ذهبوا وتركوه لمن جاء بعدهم.

---

(1) بغية الوعاة 1/ 574.

(2) شعر الببغاء / 299.

ومما قاله الأمير العقيلي أبو سلطان حسان بن رافع في تعبيره عن قلة صبره مع الحبيبة التي أفقدته صبره:

إن كنتِ عن لقياكِ صابرةً	(تاللهِ) إني غيرُ مصطبر
اللهُ قدّر لي محبتكم	والمرءُ لا ينجو من القدرِ
قد كنتُ قبلَ هواكمُ حذرا	نزل القضاءُ فغرّني حذري [1]

تفيض هذه المقطوعة بمشاعر الود والحنان لهذه الحبيبة التي لم يعد شاعرنا يصطبر لقاءها فأخذ يطلق العبارات التي تجيش في النفس وتدمي القلب وتقرّب البعيد وتدني القريب، فالانفعال واضح لدى الأمير وقد غلف انفعاله طابع واحد اكتنف الأبيات من خلال تدرج واضح في التعبير المفرد عن الحبيبة في البيت الأول الذي ما برح أن أصبح تعبيره جمعاً (محبتكم) في البيت الثاني و(هواكم) في البيت الثالث كدلالة على تزايد أشواق الشاعر تجاه هذه الحبيبة، فالتدفق الشعوري المكثف هو مدار الأبيات ومسار ارتباطها ببعضها البعض.

ولشاعرنا المرتضى الشهرزوري مقطوعة تحمل غرضاً واحداً يعمل فيه الشاعر على بيان حاله مع المحبين إذ يقول:

قد جاءكم بِرداء الذُلّ مشتملاً	عبدٌ لكم ما له من أسرهِ فادِ
أسكنتموه زماناً أرضَ هجركُمُ	فتاه فيها بلا ماءٍ ولا زادِ
وظلّ من وحشة الإعراضِ مُختبطاً	في ظُلمةِ الصّدِّ من وادٍ إلى وادِ
تلتمسوني وأنتم أولياءُ دمي	فمن يطالب والفادي هو العادي[2]

تغوص عبارات هذه المقطوعة إلى عمقٍ متجذرٍ يعمل على بيان معاناة الشاعر من الإعراض الذي يبديه له أحبابه حتى لبسه الذلّ فصار كالعبد الأسير، وتسير باقي أبياته معبرة عن حال الذل والهوان أيضاً بنسق متواترٍ وترابطٍ محكم وقد اكتنفتها عاطفة

(1) خريدة القصر (العراق) 3/ 449.

(2) خريدة القصر (الشام) 2/ 316.

واحدة، ونرى صيغ التعبير في المقطوعة تتمازج بين صيغة المتكلم والمخاطب نتيجة الاضطراب الذي يسود فكر الشاعر وهو يعبر عن معاناته.

واكتفي بهذا القدر من مقطوعات شعراء الموصل بقرنيهم التي تناولت موضوعاً واحداً وظللتها عاطفة واحدة متدفقة تمثل موقفاً شعورياً واحداً.

- بناء القصيدة

شكلت القصيدة حيزاً قليلاً إذا ما قيست بالمقطوعة، ذلك أن شعراء الموصل بقرنيهم وبكل فئاتهم أكثروا من المقطوعات بينما قلت عندهم القصائد ولاسيما عند العلماء والأمراء، ومن خلال اطلاعنا على هذه القصائد وجدنا أغلب القصائد التي عنت بالموصل قصيرة مع وجود قصائد طويلة قليلة جداً، والذي يهمنا في هذا الموضع هو أن نستشف منهجاً ثابتاً تسير وفقه القصيدة العربية، وقد غلب على دراسات الأدب والنقد رأي مؤداه أن القصيدة العربية منذ عصر ما قبل الإسلام خضعت لمنهج في حدد هيكلها الرئيس بثلاث وحدات هي المقدمة، وصف الرحلة، غرض القصيدة، الخاتمة. وكان ابن قتيبة من تزعم هذا الرأي فقال «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها... فإذا علم أنه استوثق من الإصغاء إليه عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وحر الهجير وانضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح»[1]، وقد كان هذا الرأي ملزماً بأن يتبعه المتقدم والمتأخر في أن يبدأ القصيدة بذكر الأطلال والغزل ثم يتخلص إلى ذكر الناقة والسفر ومنها إلى المديح أو غرض آخر سواه، وقد أيد هذا الرأي الدارسون المحدثون أمثال أحمد أمين[2] وطه إبراهيم[3] وشوقي ضيف[4] ولكن قامت حياة جاسم باستقراء منهج القصيدة العربية في دواوين أكثر من خمسين شاعراً جاهلياً وإسلامياً فوجدتهم يتفاوتون في تطبيقهم لمنهج ابن قتيبة، فيأخذون به في بعض

---

(1) الشعر والشعراء، ابن قتيبة 1/ 74-75.

(2) ينظر: فجر الإسلام 1/ 69-70.

(3) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد إبراهيم/ 94.

(4) ينظر: في النقد الأدبي / 154.

قصائدهم، وينصرفون عنه في قصائد أخرى، وينسحب هذا الحكم على قصائد العصر العباسي باعتبار أن الشعراء في هذا العصر قلّدوا شعراء العصر الجاهلي[1]. فشعراء العصر العباسي كحال شعراء العصر الجاهلي والإسلامي في تفاوتهم في تطبيق رأي ابن قتيبة مع عدم ذكر الناقة ولاسيما عند شعراء الموصل بقرنيهم، فقد ذكروا المقدمة الطللية والغزلية وذكروا حسن التخلص والخاتمة مع عدم ذكر الناقة بتاتاً.

وهكذا نرى التفاوت الحاصل في تطبيق رأي ابن قتيبة منذ العصر الجاهلي إلى العصر العباسي، فمن الشعراء من التزم به في بعض قصائده ولم يلتزم في غيرها من القصائد، وفي رأي أن حكم ابن قتيبة في الالتزام بمنهج ثابت للقصيدة العربية كما ذكر من تحقيق للمقدمة والرحلة والخاتمة كان رأياً طوعياً إن شاء أن يلتزم به الشاعر أو لا، فلا ضير في ذلك. وقد حاول بعض شعراء الموصل إتباع أسلوب القصيدة العربية القديمة في طريقة بنائها، ونظامها الفني الموروث في بعض قصائدهم مع عدم ذكر للناقة، بينما أضفوا تجديداً واضحاً ضمن الإطار التقليدي في بعض قصائدهم الأخرى.

ومنهج ابن قتيبة سواءً طُبق أم لم يطبق سيفرض علينا دراسة بناء القصيدة لدى شعراء الموصل ضمن محورين: الأول القصائد التي عالجت موضوعها بشكل مباشر من غير مقدمات، والثاني القصائد التي عالجت موضوعها بعد أن حققت المثابات المتعارف عليها من مقدمة وحسن تخلص وخاتمة.

وأما ما يخص المحور الأول أن الشاعر يباشر فيها غرضه من غير مقدمات وإنما يخوض في غرضه مباشرة من أول بيت فيها، فمن الشعراء «من لا يجعل لكلامه بسطاً من النسب بل يهجم على ما يريده مكافحة، فيتناوله مصافحة، وذلك عندهم الوثب والبتر والاقتضاب»[2]، وتقف وراء هذه القصيدة عوامل عدّة منها التبدل الذي أصاب مفردات الحياة من ظروف سياسية واجتماعية إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة، فتبدل وتغير الظروف أدى إلى تجديد بالموضوعات الشعرية وكثرة ظواهرها مما جعل الشاعر يقتضب في أشعاره، فضلاً عن ظروف

(1) ينظر: وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، حياة جاسم/ 145 وما بعدها.

(2) العمدة 1/ 231.

الشاعر الخاصة التي تولّد له انفعالاً قوياً يحاول فيه أن يعطي معالم شعره بأقل ما يمكن فيلجأ إلى الموضوع مباشرة[1].

ويشيع هذا النمط كثيراً لدى شعراء الموصل بقرنيهم ومن ذلك ما قاله السري الرفاء في مديح الأمير أبي المرجّى بن ناصر الدولة:

شيمُ الأميرِ وفتْ لنا بعداتِها	فجرت سحائبُ جودها لعُفاتها
لا تعدمُ العلياء منه شمائلاً	حسناتُ هذا الدّهرِ من حسناتِها
نفديهِ إن كنا الفداء لنفسهِ	من حادثِ الأيام أو نكباتها
شكتِ العلى لما شكتهُ جفونه	فشكاتُه مقرونةٌ بشكاتِها
قد قلت للأعداء مهلاً إنها	نوبٌ تجلى الصُّبحُ من ظُلُماتِها
قالوا اشتكى رمداً حمى أجفانه	سنة الرُّقادِ وغضٌ من لحظاتِها
لكن رأتهُ محارباً أمواله	بنوالِهِ فجرت على عاداتها[2]

في هذه القصيدة يمدح الشاعر الأمير الحمداني مباشرة دون أن يلجأ إلى الغزل أو الطلل، وقد بدأ مدحه بالإشارة إلى كرم الأمير وجوده، ثم ذكر الشاعر أن الأمير أصيب برمدٍ بعينه من حادث الأيام فشكته جفونه فشفي أعداء الأمير مما أصابه، فردّ الشاعر غيض الأعداء على أنفسهم عندما أجابهم بأن عين الأمير رمدت من كثرة حروبه مع الأعداء بالنفس والمال.

ومجمل القصيدة تعطي صورة لكرم الأمير وقومه أيضاً فإذا كان الأمير يعطي الأموال فإن قومه يدفعون بالنفس إلى فداء الأمير والدولة الحمدانية، فجانب الكرم للأمير وقومه واضح في هذه القصيدة التي أعطت الصفات التي يستحقها الأمير وهو يأمر قوماً أشداء يعينون أميرهم وبالتالي استحق الأمير المدح لجوده وكرمه الذي غطّى به قومه ففدوه بأنفسهم، والذي نجده في هذه القصيدة أنها مترابطة متماسكة وأبياتها

(1) ينظر: البناء الشعري عند كشاجم، ضياء عبدالرزاق العاني/ 108-109.

(2) ديوان السري الرفاء 2/ 11.

تتآزر لتقدم لنا صورة الكرم العام للأمير أبي المرجّى الذي سطّر كرمه وحفّز قومه لفدائه. فالبيت الثاني مرتبط بالبيت الأول لأن شمائل الكرم نفسها في البيت الأول في (سحائب الجود) فالبيتين الأول والثاني يسيران في إطار واحد وعاطفتهما واحدة.

والبيت الرابع مرتبط بالبيت الثالث لأنهما يعبران عن عاطفة الحب للأمير الذي أصيب بالرمد، ونلاحظ تكرار الضمير المتصل (الهاء) في عدد من المواضع في البيت الثالث والرابع كدلالة على توهّج العاطفة والإحساس بالمسؤولية من قبل قوم الشاعر عندما أصيب أميرهم بالرمد.

بينما يرتبط البيت الخامس والسادس والسابع والثامن بحالة واحدة عبرت عن دفاع القوم عن أميرهم وإعطاء صفات القوة والشجاعة للأمير.

وهكذا تتماسك الأبيات مع بعضها لتعبر عن عاطفة الحب والاحترام للأمير.

ومن خلال تحرينا عن نمط القصيدة ذات الشكل المباشر لدى شعراء الموصل وجدناها عند أغلب الشعراء الذين لديهم قصائد ومن ذلك ما قاله أبو عثمان الخالدي في وصفه لدير سعيد وما به من الملذات والجمال إذ قال:

يا حسنَ دير سعيد إذا حللتُ به	والأرض والرّوض في وشي وديباج
فما ترى غصناً إلا وزهرته	تجلوه في جبةٍ منها ودوّاج
وللحمائم ألحانٌ تذكرنا	أحبابنا بين أرمالٍ وأهزاجِ
وللنسيم على الغدران رفرفةٌ	يزورُها فتلقاه بأمواج
والخمر تجلى على خُطّابها فترى	عرائس الكرم قد زفّت لأزواجِ
وكلّنا من أكاليل البهار على	رؤوسنا «كانو شروان» في التاج
ونحن في فلك اللّهو المحيط بنا	كأننا في سماءٍ ذات أبراجِ
ولستُ أنسى ندامي وسط هيكله	حتى الصباح غزالاً طرفه ساجِ
أهزّ عطفي قضيب البان معتنقاً	منه والثم عيني لعبة العاجِ

وقــولتي والتفــاتي عنــد منــصرفي   والــشوق يــزعج قلــبي أي إزعــاج

يــا ديــر يــا ليــتَ داري في فنائــك أو   يــا ليــتَ أنــك لــي في دربِ دراجِ[1]

في هذه القصيدة ولج الخالدي إلى وصف دير سعيد مباشرة فعدد ما بـه مـن متـع حسية ومعنوية، فالمعنوية تمثلت في الطبيعة التي رُزق بها هذا الدير مـن الأرض والحلـل والزهور والأغصان المتمايلة وما يحويه هذا الدير من طيور جميلة وغدران رائعـة ونـسيم عليل، والمتع الحسيّة تمثلت في الخمرة البكر طيبة المذاق فضلاً عن الغلمـان الـذين كـانوا يرتادون هذا الدير فهم من أمتع المتع الحسيّة التي كان رواد الدير يأنسون بها، هذه هـي فكرة الأبيات بشكل عام رأيناها تتآزر فيما بينها تحت إطار إحساس واحـد يعمـل علـى تماسكها وزيادة رونقها ضمن صورة رائعة الجمال استطاعت أن تعبر عن المتع التي كـان الدير يحويها.

ونلاحظ ارتباط الأبيات ببعضها، فالصفات المعنوية تجسّدت مـن خـلال تـرابط الأبيات الأول والثاني والثالث والرابع مع بعضها من خلال التوحد العـاطفي المـسيطر عليها في قولبة الصفات المعنوية، بينمـا ترابطـت الأبيـات الخـامس والـسادس والـسابع والثامن والتاسع في إعطاء الصفات الحسية التي تنبع من عاطفـة متدرجـة مـن الـصفات المعنوية، وبالتالي فإن الصفات المعنوية شكلت التدرج العاطفي في الـسير نحـو الـصفات الحسية من خلال وحدة الإحساس.

وارتبطت أبيات الصفات الحسّية والمعنوية بالبيتين الآخرين اللذين أجّجا العاطفة وجعلاها على أعلى مستوى لها عندما تمنى الشاعر أن لا يفارق هـذه الـصفات الجميلـة وأن يكون داره بقرب فناء الدير لكي يواصل متعه وأنسه.

وبذلك تقدّم لنا القصيدة صورة التقى فيها إحساس واحد وبتدرج عاطفي واحد يصور الشاعر وهو يعيش أياماً جميلة في دير سعيد.

ولشاعرنا الأمير العقيلي أبي سلطان حسان بن رافع بن المقلد بن المسيب مشاركة في إيراد القصيدة ذات النمط البنائي المباشر إذ يقول:

وهمـــة بـــسّامٍ نمـــاهُ إلى العُلـــى   أخـــو مكرمـــاتٍ طيبـــاتٍ خلائفـــه

(1) ديوان الخالديين / 115-116. أنو شروان: أحد ملوك فارس.

لنا رُتبٌ لم يقتسرها من الورى ... سوانا ومجدٌ جاوز النجمَ شاهِقهْ

وجودٌ كشؤبوبِ الخضم أفاضه ... على الناس منا كلّ ضخمٍ سرادقه

أبونا حسام الدّولة ابن مسيّبٍ ... أبادتْ جيوش المرزُبان صواعقه

وقرواش منا أين في الناس مثله ... فما من جوادٍ في المروءة سابقهْ

ومنا زعيمُ الدولة ابن مقلد ... فتىً طهرت أذياله ومناطقه

يُقصّرُ سعيُ الناسِ من دونِ خطونا ... وإن فاتهم مجدٌ فنحن لواحقه[1]

يلج الأمير أبو سلطان العقيلي إلى الفخر مباشرة في هذه القصيدة فذكر السمات التي تحلى بها قومه فبدأ بالكرم والمجد التليد الذي ميّزهم عن سواهم من الناس، ثم ذكر بعد ذلك ميزة كل أمير وفخر قومه به ما لأفعاله البطولية وجوده وبسالته ولا يشك الأمير العقيلي بأن في الناس مثلهم في مجدهم وخطواتهم نحو العلى، فالترابط وشيج بين أبيات القصيدة الفخرية من خلال ارتباط البيت الثاني بالأول لأن كليهما يتحدثان عن أطر الكرم والمجد والعلا، بينما يرتبط البيت الثالث والرابع والخامس والسادس في إعطاء سمة كل أمير وبسالته وكرمه، ثم يعود الشاعر في البيت الأخير ليؤكد تفوقهم عن باقي الناس وبكل شيء. فالتسارع في تدريج الإحساس أعطى القصيدة طابع الترابط والتماسك فتحقق من وراء ذلك صوراً لاءمت موقف الفخر وعبرت عن مآثر القوم.

ولشاعرنا السري الرفاء قصيدة رجزية تنتهي بشطر واحد يصف الرحى وشرب الخمر فيها إذ يقول:

ومنزلٍ رقّ به الهواء ... وطاب للمشّربِ به الشواءُ

بنيةٍ ما حولها بناءُ ... كما أقيم في يدٍ إناءُ

(1) خريدة القصر (العراق) 3/ 450-451. الشؤبوب: الحاد؛ السرادق: كل ما أحاط بشيء من حائط أو مضرب؛ المرزبان: هو صمصام الدولة بن فنا خسرو البويهي (ت 388هـ)، والشاعر أتى به كمثال على بطولاتهم إشارة إلى المعركة التي دارت بين الأمير حسام الدولة بن المسيب (ت 391هـ) والمرزبان خارج الموصل سنة 386هـ.

تـــركضُ فيـــه فـــرسٌ دهمـــاءُ	تكنفهـــا عجاجـــةٌ بيـــضاءُ
تجـــري وإن أعوزهـــا الفـــضاءُ	ميـــدانها وجـــسمها ســـواءُ
يخفرهـــا جـــارٍ لـــه ضوضـــاءُ	كلاهمـــا لمعـــشرٍ نعمـــاءُ
يـــومُ ســـرورٍ مـــا بـــه خفـــاءُ	وليلـــةٌ مـــسفرةٌ غـــرّاءُ
رخاءُهـــا إذ ودّعـــت رُخـــاءُ	تـــبرد مـــن نـــسيمها الأحـــشاءُ

غـــرة دهـــرٍ كلـــه ظلمـــاءُ[1]

ولشاعرنا الوزير المغربي قصيدة في الزهد لا تخرج عن إطار النصح والوعظ والإرشاد والحث على الأخلاق الحسنة إذ يقول:

خـفِ اللهَ واسـتدفِعْ سـطاه وسـخطه	وسـائلهُ فيمـا تـسألِ اللهَ تعطـه
فمـا تقـبضُ الأيـامُ في نيـلِ حاجـةٍ	بنـان فتـىً أبـدى إلى اللهِ بـسطَهُ
وكن بالـذي قـد خـط بـاللوحِ راضياً	فـلا مهـربٌ ممـا قـضاهُ وخطـه
وإنّ مـع الـرّزقِ اشـتراط التماسـه	وقـد يتعـدّى إن تعـديت شـرطَهُ
ولـو شـاء ألقـى في فـمِ الطـيرِ قوتـه	ولكنـه أوحـى إلى الطـيرِ لقطـه
وأفضلُ أخلاقِ الفتـى العِلـمُ والحِجـا	إذا مـا صـروفُ الـدهرِ أخلقـن مرطـه
فمـا رفـعَ الـدهرُ امـرأً عـن محلـه	بغـير التّقـى والعلـم إلا وحطـه[2]

هذه القصيدة الزهدية ذات نمط بنائي مباشر لأنها لم تأخذ المقدمة بأنواعها، وإنما دارت في إطار واحد هو الحديث عن الزهد وما يتعلق به من نصح وإرشاد وحث على الصفات الحميدة، إذ دار محور القصيدة حول النصح في مخافة الله وعدم الاتكال على سواه لأنه هو الواحد الأحد وبيده كل شيء وهو على كل شيء قدير فلا يتكل العبد إلى

(1) ديوان السري الرفاء 1/ 293-294. الثواء: الإقامة؛ تكنفها: تحيطها؛ يخفرها: يجيرها.

(2) معجم الأدباء 9/ 85.

غير الله من خلال الأخذ بالأسباب الموجبة والتحلي بأفضل الأخلاق لأنها رأس مال الشخص المسلم الحق.

ولعلنا نلاحظ الترابط بين الأبيات من خلال واو العطف التي تسيطر على أغلب أبيات القصيدة وتعمل على دمجها وتماسكها ضمن إطار واحد وإحساس واحد. فالبيت الثاني مترابط مع البيت الأول فكلاهما يحثان على مخافة الله وسؤاله لا غيره، بينما تأتي الأبيات الثالث والرابع والخامس كتدرج تفصيلي للبيتين الأولين في إعطاء النموذج الحي الذي مثله الطير وهو يجوب جوُ السماء ويأتيه رزقه فيقع عليه نظره من مكان بعيد، بينما يأتي البيتان السادس والسابع ليعملان على بيان التحلي بالأخلاق الحسنة وملازمة العلم لأنهما أمل الإنسان حتى في الدار الآخرة.

وعموماً فالقصيدة متماسكة مترابطة أعطت مدلولها العام في الاتكال على الله وترك غيره حتى يصل الشخص إلى أعلى درجات الإيمان.

ونكتفي بهذه النماذج للقصيدة ذات النمط البنائي المباشر لدى شعراء الموصل بقرنيهم إذ اتضحت معالمها في الدخول المباشر من قبل الشاعر إليها، كما كان الشعراء يحرصون على تحقيق الترابط بين أجزائها من خلال الربط الموضوعي والفني.

وهكذا يتضح مما تقدم أن أهم مظاهر البناء العام لشعراء الموصل بقرنيهم هو أن معظمه شعر مقطوعات، إلى جانب وجود القصائد القليلة التي سار فيها الشعراء بإطار فني تقليدي حيناً، وقد خرج إلى إطار التجديد والابتكار حيناً آخر كما رأينا مع القصيدة ذات الشكل البنائي غير المباشر، وبالعموم فقد حافظ شعراء الموصل على الوحدة في كل القصائد بنوعيها مع وحدة أحاسيسهم ومشاعرهم النفسيّة من خلال الترابط بين أجزاء القصيدة وأبياتها.

وأما ما يخص المحور الثاني فهذه القصائد تضم المقدمة وحسن التخلص والخاتمة، فالشاعر فيها بدأ بالمقدمة وانتقل بعد أن تخلص ببيت أو أبيات أو بلفظة مفردة أحياناً إلى الغرض الرئيس، وبعدها الخاتمة التي تختم القصيدة، وهذه الأجزاء في حقيقتها مترابطة وليس استقلالها وانفصالها بأكثر من عمل منهجي، فالنص الشعري ليس مجرد خواطر

مبعثرة وإنما هو تجميع لأحاسيس الشاعر وذكرياته تتحد بتيار يجذبها إلى بعضها البعض[1].

المقدمة:

مقدمة القصيدة ظاهرة كبرى في شعرنا العربي القديم، وقد استمد النقاد قواعدهم وبنوا أصولهم عليها من خلال القصيدة الجاهلية[2]، فهذا أبو هلال العسكري يرى أنه «إذا كان الابتداء حسناً بديعاً ومليحاً رشيقاً كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام»[3] بينما يرى ابن رشيق أن «حسن الافتتاح داعية الأنشراح، ومطيّة النجاح»[4] ومن خلال استقرائنا لمقدمات شعراء الموصل وجدنا أنها دارت في إطار المتعارف عليه في تحقيق المقدمات الطللية والغزلية وفضلاً عن ذلك حققوا مقدمات في مواضيع متفرقة.

فمما وجدنا من مقدمات طللية لدى شعراء الموصل قول السري الرفاء في قصيدة مدح فيها سلامة بن فهد:

لو سالمته سجايا طرفك الساجي ... لكان أول صبٍّ في الهوى ناجي

سارت أوائل دمع العين حين سرت ... أوائلُ الحيِّ من ظعنٍ وأدراجِ

ومن وراء سجوف الرقْمِ شمسُ ضحاً ... تجول في جنح ليلٍ مظلمٍ داجي

كأن عبرتها يوم الفراق جرت ... من ماء وجهي أو من ماءِ أوداجي[5]

فهذه المقدمة الطللية التي استغرقت خمسة أبيات في بناء القصيدة اتخذها الشاعر من مفردات وأسماء تقليدية متعارف عليها نصادفها لدى السلف من الشعراء وهو يشيرون إلى مواقع الدار. فشاعرنا السري أورد هذه المقدمة التي حاول فيها استمالة المتلقي، ولاسيما إذا

---

(1) ينظر: في النقد الأدبي، شوقي ضيف / 253.

(2) ينظر: بناء القصيدة العربية، يوسف حسين بكار / 278-279.

(3) كتاب الصناعتين / 437.

(4) العمدة 1/ 217.

(5) ديوان السري الرفاء 2/ 21. الساجي: الساكن؛ الودج: عرق في العنق.

علمنا أنه طلب منه الشفاعة في أمرٍ ما، فجاءت المقدمة الطللية تحمل حالة اللوعة والألم الذي يمرُّ بها السري.

ويستهل الشاعر كشاجم إحدى قصائده بمثل هذه المقدمة حين يمدح آل البيت صلوات الله عليهم رغم أنه يعرض عن الأطلال بشكل معتدل إذ يقول:

لـه شـغلٌ عـن سـؤال الطلـلْ أقـامَ الخليـط بـه أم رحـلْ

فمـا تطبّيـه لحـاظُ الظبـاء تطالعـه مـن سـجوف الكِلـلْ[1]

ويستمر كشاجم بهذه المقدمة الطللية التي تستغرق ستة أبيات في بناء القصيدة يحاول فيها الشاعر أن يهيئ ذهن المتلقي إلى قيمة الممدوحين الذين تشكل حبهم في نفسه فهم بغيته وسبيل رشاده، ونرى محاولة الشاعر الصادقة التي استطاع أن يسجل فيها جانباً من حياته الدينية في بث حبه لآل البيت.

ويستهل الشاعر أبو بكر الخالدي إحدى قصائده بمقدمة طللية يدخل بعدها إلى وصف الخمرة ويزداد فيها التمرد على الأطلال إذ يقول:

لا وجفـونٍ تنـوسُ في العقـد وحسـن ثغـرٍ يلـوحُ كـالبردِ

لا كنـتُ ممـن يـضيع أدمُعـه بـين الأثـافي والنـؤي والوتـدِ

أحـسنُ مـن وقفـةٍ علـى طلـلٍ قفـرٍ وزجـرِ العيرانـةِ الأجـد[2]

في هذه المقدمة الطللية نرى التمرد واضحاً عليها، ولعلّ اختلاف الموضوع الذي يأتي بعد المقدمة الطللية برأينا له صلةٌ بها فهذه المقدمة مهدت للحديث عن وصف الخمرة، فإحساس الشاعر إذن هو الذي أدى به إلى هذا التمرد، فلم تكن المقدمات الطللية وقفة تأملية عابرة أو عاطفة ضائعة تحفزها دواعي الوقوف أو تثيرها أسباب التأمل وإنما هي أحاسيس تنبثق من وجدان الشاعر لتتناسق مع الموضوع[3] فعند قراءة هذه المقدمات الطللية نرى أن شعراء الموصل يخضعون إلى التقاليد الفنية القديمة وإن

(1) ديوان كشاجم / 419.

(2) ديوان الخالديين / 50. تنوس: تتذبذب؛ الأثافي والنؤي: القدور السوداء تحت الحجارة؛ العيرانة: الأبل النشيطة.

(3) ينظر: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، نوري القيسي / 9.

وإن كانوا يتمردون على مقدمات الطلل أو يتناولونه بشكل معتدل، وفي الواقع مثل شعراء الموصل شعراء الدولة العباسية في تحقيقهم للمقدمات الطللية من حيث شبهها للنمط التقليدي الموروث في شكلها أمّا مضامينها فذات ملامح تنسجم مع العصر[1].

أما مقدماتهم الغزلية فقد كانت تدور في الغالب حول المرأة والحب والغرام، ومن ذلك ما قاله السري الرفاء في مديح الأمير أبي المرجّى بن ناصر الدولة مستهلاً مديحه بمقدمة غزلية إذ يقول:

لحظ عينيكَ للردى أنصارُ ... وسيوفٌ شفارها الأشفارُ

فَتَكَتْ بالمحبّ من غير ثأرٍ ... فلها في فؤادِهِ آثارُ

أغربَ البانُ بينهُنّ فمـ ... ن أثمارِهِ الياسمينُ والجلّنارُ[2]

وتستغرق هذه المقدمة الغزلية ستة أبيات يدخل بعدها إلى وصف الخمرة، وتدور حول إعلان الشاعر للعيون الفتاكة التي تفتك بأحبابها ولا تدعهم على حال حسنة. ويصبغ الشاعر مقدمته بتفاصيل تلك العيون التي تعمل على ملاحقة الأحبة بغية اقتناصهم والنيل منهم، ونرى اقتران هذه المقدمة الغزلية بالفروسية والشجاعة خاصة إذا علمنا بأن السري يمدح الأمير وقد انتصر على الديلم بسنجار سنة 335هـ.

ومما قاله الأمير الحمداني ذو القرنين بن ناصر الدولة في إحدى قصائده متناولاً المقدمة الغزلية إذ يقول:

دموع جفون ما يجفّ لها غرب ... وحسرة قلب ما يحلّ به وجبُ

وزفرة محزون كأن ضرامها ... لفيحة جمر في الجوانح ما يخبو

يضل بها ذو الوجد عن سبل الهوى ... وينفس عن نهج الغرام بها الصبّ[3]

فلقد امتزجت المقدمة الغزلية لشاعرنا الأمير ذي القرنين بن ناصر الدولة بالرثاء في محاولة منه للتخفيف من آلام البعد والفراق الأبدي الذي أصاب أهل المرثي.

(1) ينظر: مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي، حسين عطوان / 31.

(2) ديوان السري الرفاء 1/ 308.

(3) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 129.

واستهل كشاجم مديحه لعلي بن سليمان الأخفش العالم النحوي بمقدمة غزلية إذ يقول:

أمسكٌ ديفَ بالقهو ... ةِ في الكاسات ممزوجة

بماء الورد أم أنفا ... سُ رود الحلقِ مغنوجة[1]

ويستغرق كشاجم غزله إلى البيت الخامس عشر من بناء القصيدة. فالمقدمات الغزلية لدى شعراء الموصل كانت وسيلة يصطاد بها الشاعر عواطف سامعيه[2].

ولشعراء الموصل مقدمات غير الغزلية والطللية حازت الحظ الأوفر لديهم وما ذلك إلا لتماشيهم مع ذوق العصر وما استجد فيه، فنراهم افتتحوا مقدماتهم بالشكوى وتجسيد نوائب الدهر والحنين والطيف وأخرى.

ومن ذلك ما قاله السري الرفاء يشكو ظلماً إذ يقول:

نسالِمُ هذا الدهرَ وهو لنا حرْبُ ... ونعتبُ والأيام شيمتُها العتبُ

ونخطب صلح النائباتِ ولم يزلْ ... لأنفسنا من خطبها أبداً خطبُ[3]

إذ استغرقت هذه المقدمة ثمانية أبيات من أصل واحد وثلاثين بيتاً من بناء القصيدة. ثم دخل بعد هذه المقدمة إلى رثاء الأمير أبي تغلب بن ناصر الدولة الحمداني بوالدته، مبيناً مدى شراسة الأيام التي لا تقف في نوائبها عند أحد فالكل مشمولٌ بنوائبها.

ويشاركنا كشاجم في تحقيق المقدمات التي فيها تظلم من الدهر إذ يقول:

طرق الزمان بحادث مملق ... إن الزمانَ بمثله يطرُق

والمرء يشفق والزمان له ... عينٌ مؤكّلةٌ بمن يشفق[4]

(1) ديوان كشاجم / 88. ديف: خلط؛ الرود: الريح المبوب؛ الغنج: التدلل.

(2) ينظر: الشعر والشعراء 1/ 74.

(3) ديوان السري الرفاء 1/ 387.

(4) ديوان كشاجم/ 375. أملق: مفقر.

فمقدمة كشاجم اقتصرت على هذين البيتين من أصل خمسة عشر بيتاً من بناء القصيدة، كانت في رثاء دابة له أحزنه فقدها فأطلق لها هذا الرثاء مع تحقيقه لمقدمة شكى فيها نائبات الدهر التي لا تخطئ أحداً.

ومثال المقدمات التي تضمنت الشكوى والتظلم من الدهر قول الخالدي الذي مزجها ببعض الهجاء إذ يقول:

وما خُلق الإنسان إلا لينطوي ... عليه من الأيام بؤسٌ وأنعمُ

ولولا اختياري حاسدي صُلتُ صولةً ... تروح وماء البحر من هولها دمُ[1]

فهذه المقدمة اقتصرت على هذين البيتين من أصل ثلاثة عشر بيتاً من بناء القصيدة التي تضمنت الهجاء ومن ثم المديح والفخر.

ومما قاله الأمير ذو القرنين بن ناصر الدولة في قصيدته التي وصف بها الموصل واستهلها بمقدمة حنين إذ قال:

إني حننت حنين مكتئبٍ ... مترادف الأحزان والكرب

متذكر في دار شقوته ... دار النعيم ومنزل الطرب[2]

إذ اقتصرت المقدمة على هذين البيتين فحسب من أصل تسعة أبيات علل الأمير حاله فيها وهو يحن إلى الموصل وهوائها الطلق ومائها العذب.

ومما قيل في الطيف من مقدمات قول جعفر بن حمدان الموصلي:

أجدك ما ينفكّ طيفُكَ سارياً ... مع الليل مجتاباً إلينا الفيافيا

يذكرنا عهد الحمى وزماننا ... بنعمانَ والأيامُ تعطي الأمانيا[3]

ومثال آخر لذكر الطيف وجدناه لدى أبي بكر الخالدي إذ يقول:

وقفتُ فؤادي بين همٍّ وحسرةٍ ... بذكرٍ له يجري وطيفٍ له يسري

---

(1) ديوان الخالديين/ 91.

(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 115.

(3) معجم الأدباء 7/ 194. أجدّك: تقديره أتجدُ جدّك.

ويـا طيـفُ أنـى بـت بـتَّ مـضاجعي كأنـك مـا قـد سـار في الأرض مـن ...

وهناك مقدمات لشعراء الموصل امتزجت بين الغزلية والخمرية كقول أبي بكر الخالدي:

قـامرَ بـالنّفس في هـوى قمـر ونـال وصـلَ البـدور بالبـدرِ
وافـتضّ أبكـار لهـوه طربـاً إلى عـشايا المـدام والبكـر[2]

ومن المقدمات ما امتزجت بين الفروسية والشجاعة كقولِ الأمير العقيلي مسلم بن قريش:

أمـدرع الـدّجى خببـاً ووفـدا ومُزجـي العـيس إرقـالاً وشـدًا
إذا عاينـت مـن أسـدٍ حـلالا بهـا النّعمـاء للـوراد تـسدى[3]

وهكذا نجد مقدمات قصائد شعراء الموصل تتجاذب بين التقليد حيناً كما في المقدمات الطللية والغزلية وبين التجديد حيناً آخر كما في المقدمات التي تضمنت شكوى الدهر والطيف فضلاً عن المقدمات المزوجة بالخمرة والفروسية.

- **حسن التخلص**

وهو أسلوب يستخدمه الشاعر للخروج من معين إلى آخر دون انقطاع، وقد أكد النقاد القدامى على أهمية حسن التخلص وأثره في بناء القصيدة وربط أجزائها ربطاً محكماً[4]، فحسن التخلص هو «أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني، فبينما هو فيه أخذ في معنى آخر غيره، وجعل الأول سبباً إليه، فيكون بعضه آخذاً بركاب بعض من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلاماً آخر، بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ إفراغاً»[5].

---

(1) ديوان الخالدين / 56.

(2) نفسه / 58-59.

(3) خريدة القصر (الشام) 2/ 260.

(4) ينظر: عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي / 126.

(5) المثل السائر، ابن الأثير 2/ 258-259.

واتفق النقاد[1] على أن شعراء الجاهلية والعصر الإسلامي لم يحسنوا التخلص بينما أحسنه المحدثون والمتأخرون من الشعراء في العصر العباسي. والشاعر الحاذق كما ذكر الحموي هو الذي «يختلس تخلصه اختلاساً رشيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني لشدّة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما»[2]. ونستشف من كلامه بأن هناك ارتباطاً بين أغراض القصيدة سواءً من المقدمة إلى الغرض الذي يليها أو بين غرض وآخر في نفس القصيدة، ولا أقف مع النقاد الذين يقولون بنفي ارتباط الأغراض مثل محمد مندور[3] ومحمد غنيمي هلال[4]، وإنما أقف مع من يثبت وجود الارتباط من النقاد أمثال محمد النويهي[5] وحسين عطوان[6]، وأحمد أحمد بدوي[7]. فما دام حسن التخلص يسود القصيدة ليس من المقدمة إلى الغرض الذي يليها فحسب بل من غرض إلى آخر أيضاً، فهذا الكلام يعني أن هناك ممازجة وانسجام بين أغراض القصيدة، وعلى هذا الأساس سنقوم بدراسة حسن التخلص لدى شعراء الموصل بقرنيهم من المقدمة إلى الغرض الذي يليها ومن غرض إلى آخر من خلال لوازم حسن التخلص ووسائله التي يحددها موقف الشاعر في نقطة الانتقال.

ونبدأ بحسن التخلص من المقدمة إلى الغرض الذي يليها، والذي لاحظناه أن شعراء الموصل لم يوردوا المفردات القديمة المتعارف عليها في تخلصاتهم مثل (دع عنك، بل، عد، فأدعوا به، دعني... الخ)، وإنما كانت تخلصاتهم تجري في الإطار العصري كما في قول السري الرفاء في قصيدته التي مدح فيها أبا الفوارس فعندما قدم لها بمقدمة غزلية استغرقت خمسة أبيات ثم انتقل بعدها إلى المديح إذ يقول:

---

(1) ينظر: الصناعتين / 474؛ العمدة 1/ 239؛ منهاج البلغاء / 317.

(2) خزانة الأدب، الحموي / 149.

(3) ينظر: النقد والنقاد المعاصرون / 112؛ الأدب وفنونه / 59.

(4) ينظر: النقد الأدبي الحديث / 402-403.

(5) ينظر: الشعر الجاهلي 2/ 435-436.

(6) ينظر: مقدمة القصيدة العربية / 232-233.

(7) ينظر: أسس النقد الأدبي عند العرب / 298.

مـا للقـوافي خطـت قومـاً محاسـنها ... والهجـت بـابنِ فهـدٍ أيّ إلهـاجِ[1]

ففي هذا البيت يستفهم الشاعر بـ(ما الاستفهامية) عن تعلق القوافي بابن فهد والولع فيه بينما تخطت محاسن تلك القوافي غيره، ثم بعد ذلك يسترسل الشاعر في ذكر السمات الشخصية التي يتحلى بها ممدوحه من جود وكرم وعزيمة إذ يقول:

مفوّفـاتٍ إذا استـسقت أناملـه ... ضـحكنَ مـن عـارضٍ للجـود ثجـاجِ

ثنـى المـديحُ إليـه عطفـه فثنـى ... أعطافـه منـه في وشـيٍ وديبـاجِ[2]

ويتخلص السري في موضع آخر في قصيدته التي يمدح بها أبا الحسن باروخ بعد أن استهلها بمقدمة غزلية شملت على أحد عشر بيتاً انتقل بعدها إلى مديح باروخ إذ قال:

يَهـني العـواذلَ أنـه هجـر الـصّبا ... أنـفَ الـشباب معـذّل الأصـحاب

لحـظَ الكواعـب سـره فوجدنـه ... عـفّ الـسريرةِ طـاهرَ الأثـوابِ[3]

فالتخلص هنا في لفظ (يَهني) أي يزعم الذي جاء ليكون الحد الفاصل بين من يزعم أن أبا الحسن باروخ هجر الصّبا لكبر سنّه ولعدم مقدرته، إذ جاء الكلام بعد (يهني) ولاسيما في البيت الذي يليه (لحظ الكواعب سرّهُ) ليقضي على من يزعم أنه هجر الصّبا لكبر سنّهِ، فقد وجدنه الكواعبُ عفّ السريرة بعد أن كشفنَ سرّه، وبعدها يستمر السري معدداً للجوانب الحسنة في شخص باروخ ويصف قوته ورباطة جأشه وكرمه وحسن رأيه إذ يقول:

سـفرت لنـا مـن رأيـه وحـسامه ... عـن ضـوءِ صـبح مـسفرٍ وشـهابِ

ملـكٌ عُقـودُ الحمـدِ مـلء يمينـه ... ونـداه مـلءُ حقائـبِ الطـلابِ[4]

(1) ديوان السري الرفاء 2/ 21. الهجت: أولعت به.

(2) نفسه 2/ 21. ثجاج: سيّال.

(3) نفسه 1/ 309. أنِف: ممتنع.

(4) نفسه 1/ 310.

فالتخلص في هذه القصيدة جاء باللفظ (يَهني) الذي امتزج بعده الكلام ليكون متمماً له، فلا يخلو التخلص كما يرى حازم القرطاجني أن يكون في شطر بيت أو في بيتٍ بجملته أو بيتين[1]، وفي رأي لا يخرج حسن التخلص عما قاله حازم إذا ما أضيف إليه الموقف الموضوعي والفني الذي يكون فيه الشاعر لحظة تخلصه فالموضوعي يتمثل بالنفسي والمعنوي على الأغلب، والموقف الفني يتمثل بدلالة الألفاظ والحروف كإحدى لوازم حسن التخلص ووسائله.

وفي تخلص آخر لشعراء الموصل نرى أبا بكر الخالدي في قصيدته التي يصف فيها الخمرة واستهلها بمقدمة مزجت بين الغزل والخمر واللهو واللعب استغرقت ستة أبيات تخلص بعدها إلى ذكر الخمرة في البيت السابع إذ يقول:

وعندنا عاتقانِ حمراءَ كالشّمـ ... سِ وأخرى صفراء كالقمر[2]

فالتخلص في قصيدة الخالدي تم بحرف الواو في (وعندنا) فبعد أن حث على الإقبال على اللعب واللهو والطرب تخلص إلى ذكر الخمرة من خلال حرف الواو الذي كان الحد الفاصل بين المقدمة والولوج إلى الغرض الذي تلاه في ذكر الخمرة وندمائها.

ولا نعدم مشاركة كشاجم في تخلصاته من خلال قصائده ففي قصيدته التي يمدح فيها آل بيت النبي، فبعد أن استهلها بمقدمة طللية بستة أبيات تخلص فيها بعد ذلك إلى مديح آل البيت إذ يقول:

فكم فيهم من هلالٍ هوى ... قبيل التمام وبدرٍ أفلْ

لهم حجة الله يوم المعا ... دِ للناصرين على من خذلْ[3]

فالتخلص تم بواسطة فنية من خلال (فاء التعقيب وكم العددية) التي حوت في تضاعيفها العديد من الصفات الحسنة لآل البيت فهم مثل الأهلة والبدور.

ومن التخلصات التي وقفنا عليها لدى شعراء الموصل قصيدة الخباز البلدي الخمرية التي استهلها بمقدمة واصفاً بها يومه الربيعي المتلئ بالورود إذ تخلص من المقدمة التي استغرقت بيتين إلى غرضه الخمري إذ يقول:

(1) ينظر: منهاج البلغاء / 320.

(2) ديوان الخالديين / 58.

(3) ديوان كشاجم / 420.

ومليحة تسبي العقول إذا شدّتْ ومهفهفٍ يحكي القضيب بقدهِ[1]

فالتخلص تم من خلال واو العطف التي جاءت لتكمل الإنتشاء باليوم الذي شهده الخباز البلدي مع ما ضمّ من ورودٍ ونسمات عذاب وقد جاءت حالة الفرح واستكملت فحواها من خلال دخول عنصر آخر تمم هذه الفرحة بهذا اليوم والذي تمثل بالخمرة. فالحالة النفسية السعيدة التي مرّ بها شاعرنا فرضت عليه أن يتخلص إلى غرضه بواو العطف حتى لا تنقطع نشوته.

ومثل هذا التخلص نجده لدى الأمير العقيلي مسلم بن قريش في قصيدته المدحية التي مدح فيها بهاء الدولة منصور بن دبيس الزيدي صاحب الحلة، لما استنجد به للدفاع عن الموصل وأهلها، فبعد أن استغرقت مقدمته بيتين تخلص في البيت الثالث إلى المديح إذ قال:

أمدرِّعَ الدُّجى خبباً ووخدا ومُزجي العيسَ إرقالاً وشدّا

إذا عاينت من أسدٍ هلالاً بها النعماءُ للورّادِ تسدى

فبلغ ما علمتَ من اشتياقي بهاءِ الدولة الملك المُفدّى[2]

إذ جاء جواب الشرط (فبلّغ) حاملاً للتخلص إلى غرض المديح بعدما جاء بفعل الشرط في البيت الثاني من المقدمة عندما قال (إذا عاينت)، ونرى الوسائط اللغوية تكثر لدى شعراء الموصل وهم يتخلصون إلى أغراضهم بعد المقدمة.

أما التخلص من غرض إلى آخر في قصائد شعراء الموصل فقد رصدناه عند أغلب الشعراء الذين عرفوا بكثرة قصائدهم أمثال السري الرفاء وكشاجم والخالديان ومسلم بن قريش العقيلي.

ومن ذلك قول السري الرفاء في قصيدته التي عزّى فيها الأمير أبا تغلب بوالدته، فبعد أن تخلص من المقدمة إلى رثاء السيدة المتوفاة وذكر مناقبها وأفعالها الحسنة ثم مديح الأمير الحمداني أيضاً وما كان يتمتع به من كرم وجود وشجاعة تخلص من غرض المديح إلى الشكوى والتظلم من الخالديين عندما سرقوا شعره إذ قال:

(1) شعر الخباز البلدي / 31.

(2) خريدة القصر (الشام) 2/ 265.

رأيتــك طبــاً بــالقريض ولم يكــن لِيُنْــصفه إلا الخــبيرُ بــه الطــبُّ

ولا بــدّ أن أشــكو إليــك ظُلامــةً وغــارةَ مغــوارٍ ســجيّته الغــصبُ[1]

فالتخلص من غرض المديح إلى الشكوى والتظلم من الخالـديين تم عنـدما جعـل السري الرفاء الأمير الحمداني عالماً بالشعر وطبيباً له فـ(رأيتك) هنـا تـشير إلى الماضـي كدلالة على مدى معرفة الأمير الحمداني بالشعر وما عرف عن حبّه للـشعر والـشعراء، لذلك لجأ إليه الشاعر شاكياً إليه ظلم الخالديين، فالقصيدة سارت بإحساس واحـد مـن مقدمتها إلى غرض المـديح وبعـده الـشكوى مـن خـلال تـرابط وشـيج بـين مفاصـلها، ومخارجها سهلة واضحة كما يقول الجاحظ «إن أجود الشعر ما رأيتـه مـتلاحم الأجـزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً وسبك سبكاً واحداً»[2].

ومثل هذه القصيدة المترابطة الأجزاء كثير لدى شعراء الموصل ومن ذلك ما قالـه كشاجم في قصيدته الخمرية التي ابتـدأها بمقدمـة طلليـة وانتقـل بعـدها إلى ذكـر الخمـرة وكاساتها وأنواعها وتخلص إلى الغزل الذكوري بساقاتها إذ قال:

يـسقيكها مـن بـين الخمـار بـدر دجـىً الحاظــه للمعاصــي أوكــدُ الــسببِ

تــسبيك قامتــه إن قــام يمزجُهــا موشـحاً بـصليبٍ صيغ مـن ذهـب[3]

فالتخلص إلى الغزل المذكر لسقاة الخمر تم بواسطة (يسقيكها) الـتي مازجـت بـين ذكر الخمرة وكاسـاتها والغـزل بـساقاتها، فالقـصيدة يـسودها جـوٌ واحـد وإن تعـددت مفاصلها من المقدمة إلى ذكر الخمرة وإلى الغزل بالمذكر، وهذه القصيدة تمثل نفس الشاعر المبدع الذي يتأمل شعره وتنسيق أبياته بحيث يقف على حسن تجاورها.

وفي قصيدة خمرية أخرى لأبي بكر الخالدي ابتـدأها بمقدمـة ممزوجـة بـين الغـزل والخمر تخلص بعدها إلى ذكر الخمرة وأنواعها ومدى تقادمها الزمني والحث على شـربها كونها منسية للهموم تخلص بعدها إلى الغزل الذكوري بساقيها إذ قال:

---

(1) ديوان السري الرفاء 1/ 391.

(2) البيان والتبيين 1/ 150.

(3) ديوان كشاجم / 52-53.

وشـــادنٍ حـــيرت لواحظـــه   الحـــاظَ عـــينِ الغـــزال بـــالحورِ
أجـــبرتُ في حبـــه لأعـــذره   فـإن جفـاني احتججـتُ بالقـدرِ[1]

فالتخلص حدث بواسطة حرف العطف الواو في (وشادن) لكي لا يقطع الشاعر نشوته وهو يتحدث عن الخمرة، ونرى إحساس الشاعر الذي يعمل على ربط تضاعيف القصيدة مع بعضها لكي يؤلف منها حالة واحدة وإحساس واحد.

ووجدنا التخلص من غرض إلى غرض لدى الأمير العقيلي مسلم بن قريش في قصيدته المدحية لصاحب الحلة بهاء الدولة منصور الزيدي، فبعد أن استهلها بمقدمة ممزوجة بين الفروسية والشجاعة تخلص إلى المديح وذكر مناقب الممدوح وشرفه الرفيع ومدى الالتزام بالعهود، تخلص بعدها إلى الفخر بقومه وهم يخوضون المعركة مع بني نمير وكلاب إذ يقول:

فلمـــا لم تناجـــذنا الـــسّرايا   عزمنـــا عزمـــةً ســـرّتْ معـــدّا
وحالفْنـــا الـــصوارمَ والعـــوالي   وخـــيلاً كالـــضباء الحُمـــر جـــردا[2]

فالتخلص تمّ بهذين البيتين عندما ذكر الشاعر بطولات قومه وأنسابهم حتى بدت القصيدة ذات وحدة واحدة رغم تضاعيفها وكثرة تنقلاتها.

إذن فالتخلص لا يشمل المقدمة إلى ما يليها فحسب بل يشمل تنقّل الشاعر من معين إلى آخر كما يقول الحاتمي «من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم أو غيرهما غير منفصل عنه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالم جماله»[3]. وهذا ما رأيناه لدى شعراء الموصل في ارتباط أجزاء قصائدهم من المقدمة والتخلص إلى باقي الأغراض وكأن قصائدهم جزءٌ واحد لا يتجزأ لأنه محاطٌ بإحساس الشاعر وحسن تخلصاته.

(1) ديوان الخالديين / 60.
(2) خريدة القصر (الشام) 2/ 260.
(3) حلية المحاضرة، الحاتمي 1/ 215.

- **الخاتمة**

نالت الخاتمة عناية النقاد لأنها آخر ما تبقى من الأسماع[1]، ويرى آخر أنه ينبغي «أن يكون آخر بيت من القصيدة أجود بيت فيها، وأدخل في المعنى»[2]. وأن يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه، ساراً في المديح والتهاني، وحزيناً في الرثاء والتعازي[3].

وعندما نستقصي خواتم شعراء الموصل نجدها تسلك مواضيع عدّة، ومن ذلك قول السري الرفاء في خاتمة قصيدته في مديح أبي نصرٍ بن سنيدا كاتب الأمير الحمداني أبي المرجّى إذ يقول:

ومـا الـذمُّ للأيـامِ ذنبـاً لأنـه ... بـأمرِك يجـري صـرفُها المتـواترُ

ولا أظلـمُ المقـدارَ في بُعـدِ حاجـةٍ ... تمـسك والأقـلامُ فيهـا المقـادرُ[4]

فالخاتمة انتهت بحكمة وضح فيها السري عدم ذم الأيام لأن كل شيء بمقدار وما سيأتي للعبد من رزقٍ مكتوب في أقداره.

وفي موضع آخر لشاعرنا السري الرفاء نراه يختم مديحه لأبي الحسن باروخ بالفخر بقوافيه إذ يقول:

إليـك القـوافي الغـر لا نظـمَ سـارقٍ ... ولا فِكـرَ مـأفونٍ ولا لفـظ حاطـبِ

كتائـبُ حمـدٍ لـو رميـت بهـا العـدا ... غـداة الـوغى قامـت مقـام الكتائـب[5]

فالخاتمة تضمنت فخراً بقوافي السري التي لو اتخذها الممدوح ككتائب أثناء القتال لقامت مقامها.

---

(1) ينظر: العمدة 1/ 239.

(2) الصناعتين / 437.

(3) ينظر: منهاج البلغاء / 306.

(4) ديوان السري الرفاء 2/ 280.

(5) ديوان السري الرفاء 1/ 329. المأفون: المأفوك أي صاحب الإفك.

ومن المديح الذي انتهت خاتمته بفخر قول أبي بكر الخالدي في مديحه للأمير ناصر الدولة الحمداني.

إذا ما علونا فالصخور لوطئنا مراقٍ إلى الجوزاء والطّودُ سلّم[1]

وقد تنتهي الخاتمة بالدعاء كما في قصيدة كشاجم في مدح آل البيت إذ يقول:

أيا ربُّ وفقْ لخير المقـل إن لم أوفّق لخير العملْ

ولا تقطعنْ أملي والرجاء فأنت الرجاءُ وأنت الأملْ.[2]

إذ ختم كشاجم قصيدته بالدعاء لنفسه وطلب من الله أن يوفقه إلى خير العمل وأن لا يقطع رجاءه.

وهناك قصائد وصف ختمت بالتمني كما في قول أبي عثمان الخالدي لما وصف دير سعيد إذ قال:

يا دير يا ليت داري في فِنائك أو يا ليت أنك لي في دربِ درّاجِ[3]

فالخالدي ختم قصيدته الوصفية بالتمني في أن يكون داره قرب فناء دير سعيد.

ومما وجدنا من خواتيم شعراء الموصل قصيدة غزلية لشاعرنا الشهرزوري يختمها بتشبيه إذ يقول:

فأفنى في بقائهم وريحُ مودّتي عبق

كمثل الشمع يمتع من ينادمه ويمحق[4]

فشاعرنا الشهرزوري من ولعه بأحبابه أفنى عمره معهم حتى صار مثل الشمعة التي تضيء لصاحبها في وقت منادمته ثم تحترق.

ولشاعرنا السلامي قصيدة غزلية ختمها بكلام جميل يميل إلى ما يشبه التنبيه عن عواقب الأمور إذ يقول:

---

(1) ديوان الخالديين / 92.

(2) ديوان كشاجم / 424.

(3) ديوان الخالديين / 11. درب درّاج: محلة كبيرة في وسط مدينة الموصل إبان القرن الرابع للهجرة.

(4) خريدة القصر (الشام) 2/ 315. يمحّق: يحترق.

والمـرءُ مـا شـغلته فرصـة لـذةٍ   ناسـى العواقـب آمـن الحـدثانِ[1]

ولاحظنا في بعض قصائد الموصل أنها بترت من الخاتمة، ومن ذلك قول أبي بكر الخالدي في قصيدته الخمرية فعندما تخلص من ذكر الخمرة إلى الغزل بالمذكر لم يختم القصيدة وإنما بقيت في حيز الغزل بالمذكر إذ قال في البيت الأخير:

فنِلـتُ سـؤلي مـن رشـف ريقتـهِ   ومُنـيتي مـن مـآربٍ أخـرِ[2]

ومثل قصيدة الخالدي جاءت قصيدة الأمير مسلم بن قريش العقيلي في مديح الزيدي ختمت بمديح أيضاً، فبعد أن تخلص الشاعر من المقدمة إلى المديح وتخلص بعدها إلى الفخر عاد إلى المديح في الخاتمة إذ قال:

قرشـيُّ الفخـار مـسيبي   مـن الـسُحب العـذاب نـداه أنـدى

إذا عـدّ الملـوكُ يكـون مـنهم   أجـلّ جلالـةً وأعـزّ مجـدا[3]

إذن فخواتيم شعراء الموصل سار أغلبها في إطار الخواتيم التي حددها القدماء ففضلوا أن تتضمن الحكمة البليغة أو المثل السائر أو التشبيه أو الدعاء[4]، كما رأينا أنهم في بعض المواضع يبترون القصيدة من الخاتمة ويتجنبون إضافة خاتمة إليها.

وهكذا ننتهي من بناء القصيدة ذات الشكل البنائي غير المباشر لدى شعراء الموصل وكانت قليلة جداً حتى لدى كبار الشعراء أمثال السري الرفاء والخالديين وقد يسأل سائلٌ كيف يمكن أن نطلق لفظ قليل على قصائد السري الرفاء والخالديين فنقول أن قصائدهما التي قليت في الموصل أي في أشخاصها في أغراض المديح والرثاء والهجاء قليلة جداً إذا ما قيست قصائدهما في غير الموصل في أغراض المديح والهجاء والرثاء، وفضلاً عن ذلك فقد ندرت القصائد المتعددة الأغراض التي قيلت في الموصل لدى كبار الوافدين إلى الموصل أمثال كشاجم والببغاء والشهرزوري والوزير المغربي، وكانت شبه معدومة لدى الأمراء والعلماء لكلا القرنين. ولكن مع ذلك ورغم قلتها إلا أننا استطعنا

(1) شعر السلامي / 67.

(2) ديوان الخالديين / 60.

(3) خريدة القصر (الشام) 2/ 265.

(4) ينظر: بناء القصيدة العربية / 302 وما بعدها.

أن نستشف عن مدى مقاربتها من منهج ابن قتيبة في إيراد المقدمة والتخلص ووصف الناقة والخاتمة، فذكر الناقة كان محجوباً تماماً وقد تفتن شعراء الموصل في مقدماتهم وخواتيمهم من جهة مقاربتها للتراث القديم والتجديد والابتكار أخرى. أما تخلصاتهم فقد كانت مناسبة عملت على ربط أجزاء القصيدة وحققوا بذلك الترابط الحسي النابع من إحساس الشاعر تجاه شعره. وبذلك استطاع شعراء الموصل في موضع القصائد ذات الشكل البنائي غير المباشر وبرغم تشعب أركانه أن يضعوا كل صورة أو رسم في مكانه الطبيعي ويحققوا للقصيدة وحدة الروح ووحدة المشاعر.

الخاتمة

وبعد هذه الرحلة الطويلة مع الشعر في الموصل إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة تبين ما يأتي:

1. التمهيد الذي تبين لنا فيه أن الأوضاع السياسية والاقتصادية للموصل إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة كانت تمر بأزمات كبيرة واضطرابات خطيرة نتيجة الصراعات الداخلية والخارجية للدولة الحمدانية والعقيلية، ولكن بالمقابل شكلت هذه الأوضاع عاملاً مهماً في تنشيط الحركة العلمية والأدبية على الرغم من الظروف السياسية والاقتصادية غير المستقرة، فالوحدة العلمية كانت زاخرة بعلمائها وشعرائها وأدبائها وما ألفوه من كتب وما نظموه من شعر نتيجة الانفتاح على ثقافات عدة فضلاً عن تشجيع الأمراء لهم، ودليلنا على هذا الكلام أننا قمنا بالكشف عن أكثر من ثلاثين شاعراً مغموراً على الرغم من قلة أشعارهم فضلاً عن العديد من العلماء في مجال اللغة العربية وآدابها، فقمنا بإخراج أشعارهم من كبرى الكتب الأدبية والتاريخية وأحلنا الشعر والشعراء إلى مصادر عدّة لكي تكون الصورة واضحة للدارسين بعدنا، كما قمنا بسابقة من نوعها من خلال الكشف عن مؤلفات شعراء وعلماء الموصل بجميع المجالات الأدبية مع توثيق كل مؤلف فيما إذا كان كتاباً منشوراً وتحديد جهة النشر بمعلومات كاملة، أو مخطوطاً فحددنا رقم المخطوطة ومكان وجودها عربياً ودولياً.
2. ورأينا من خلال دراستنا الموضوعية للشعر أن ضروب الوصف وألوانه كانت متطورة تطوراً لم نعهده في القرون السابقة، ولاسيما في وصف الطبيعة الصامتة من روضيات وزهريات ومائيات وثلجيات وثماريات، فضلاً عن الألوان الجديدة في بعض مفاصل الطبيعة الحيّة وخاصة في وصف الحشرات، ولم يدع شعراء الموصل في وصف المظاهر الاجتماعية إلا وصفوه في كل مفاصل الحياة، فقد وصفوا الشمعة والمزملة والجسر وما إلى ذلك من أدوات الترف وأدوات الكتابة وغيرها، فضلاً عن وصفهم للأسلحة وما يتعلق بها ووصفهم للمعارك التي أثبتوا فيها مواطنتهم وسرعتهم في تلبية داعي الجهاد للدفاع عن حمى الوطن.

3. ورأينا في موضوع الغزل شيوع الغزل الماجن بالمذكر وغير الماجن الذي تطوّر عن القرون السابقة وأورده شعراء الموصل على الرغم من المكانة الاجتماعية والأدبية لبعضهم، وقد تجاوز غزلهم غلمان المسلمين إلى النصارى مع اقترانه بالخمرة في بعض المواضع، فضلاً عن الغزل بالمؤنث بنوعيه الحسي والعفيف وكيف أنه جاء إمّا تقليداً للتراث العربي القديم وإمّا احتذاءً بالعصر.
4. ورأينا في موضوع الخمرة شيوع الخمرة المستقلة التي لم تمتزج بغيرها من الأغراض، أو الخمرة غير المستقلة التي امتزجت بغيرها كالأديرة وشعر الدعوة والهدية، وعموماً صادفت الخمرة تطوراً ملحوظاً في ذكر مجالس الشرب والمنادمة في الأديرة وذكر السقاة ووصف الأقداح.
5. ورأينا في موضوع المديح أنه كان متكسباً في أغلب لوحاته مع إيراد للصدق في بعض اللوحات لاسيما في مدح الشعراء للقادة الذين تفانوا في الدفاع عن الأمة العربية والمسلمين كافة، مع وجود للصدق الحقيقي في مديح آل البيت صلوات الله عليهم، وفي مجمل المديح رأينا أنه سلك مسلك الأقدمين.
6. ورأينا في ضروب الهجاء ولاسيما في هجاء الشعراء للشعراء أنه سار في أفق متطور عن القرون السابقة من خلال إيراد الهجاء المباشر والهجاء المجوني والكاريكاتوري، وامتلك هجاء الشعراء للأشخاص شيئاً من الطرافة، وسار الشعراء في إطار هجاء الظواهر الاجتماعية بشكل شخصي حيناً وآخر لحو خدمة المجتمع تجاه ظاهرة معينة
7. ورأينا في الرثاء ولاسيما في رثاء الأهل والأصدقاء الصدق في أغلبه مع تنوع ضروب الرثاء من ندب وتأبين وعزاء. وفي رثاء الظواهر الاجتماعية رأينا رثاء أدوات الشرب واللهو والحيوان الذي كان صادقاً تماماً لتعلقه بذات الشاعر وإحساسه.
8. ورأينا في الفخر ضربين الذاتي الذي مثل الفخر بالقوة والبأس والفخر العلمي من خلال الفخر بالقلم والبلاغة والشعر، ووجدنا أن فخر شعراء الموصل نأى عن الفخر القبلي والمذهبي الذي كان سائداً في عصر ما قبل الإسلام والعصر الأموي كما أنه لم يك فخراً إسلامياً كفخر العصر الإسلامي وإنما كان متحرراً معتدلاً ومبتعداً عن القبلية.

9. ورأينا في الشكوى وضروبها أن شكوى الزمان والدهر كانت اقتداءً بشكوى عصر ما قبل الإسلام في عدم الإيمان بالقضاء والقدر، بينما مثل شكوى الأصدقاء لدى شعراء الموصل الصدق وجياش العاطفة وتموج الإحساس، فضلاً عن شكوى الشيب الذي عدّ من ظواهر التجديد في الفترة المذكورة لدى شعراء الموصل.
10. ورأينا في الأخوانيات أنه كان مستوحى من واقع حياتهم اليومية عمل فيه الشعراء عن كشف الواقع الحياتي لفترتهم من حيث إيراد المستلزمات الضرورية التي كان الناس يتداولونها لتيسير حياتهم.
11. ورأينا في العتاب أنه كان يدور في معالجة القضايا الاجتماعية، وأنه كان يتراوح بين الأسلوب الشديد والأسلوب اللين.
12. ورأينا في الحكمة أن الشعراء كانوا ذاتيين في أحكامهم مرة وناصحين ومرشدين أخرى من خلال حكمهم في الحياة والدهر من جهة والأمور العامة من جهة أخرى.
13. ورأينا في الزهد والتصوف أنهما كانا ارتداداً للواقع الصعب الذي يحياه الشاعر والناس نتيجة ما عصف بالأمة الإسلامية، فالظروف السياسية المعقدة وأحوال الناس الاقتصادية جعلتهم يتذمرون من واقع حياتهم فنظروا إلى الحياة على أنها بؤرة مملوءة بالموبقات، فأغرقوا أنفسهم في عالم الروحانيات.
14. ورأينا في اللغة والأسلوب أن لغة شعراء الموصل تباينت بين الجزالة والسهولة في مختلف الأغراض ولكن الجانب السهل هو الذي غلب على أشعارهم عموماً لتأثرهم بالعصر وما حدث فيه من نقلات ثقافية واسعة النطاق، كما لم يخلُ معجمهم الشعري من تنوع لفظي في الحوشي والغريب والأعجمي والعامي، فالحوشي والغريب كان لإقامة الوزن والقافية أما الأعجمي والعامي فقد كان قليلا لديهم أرادوا مجاراة العصر بهذه الألفاظ فحسب. وأن أساليبهم فقد زينت بلغة القران الكريم، فضلا عن زخرفتها بزخارف لفظية ومعنوية سادت تلك الحقبة الحضارية وتلونت بالوانها. كما ساد الأسلوب العلمي في أشعارهم نتيجة لتأثرهم بأنواع المعرفة العقلية والنقلية، وسار أسلوب المثل في أشعارهم النابع من واقعهم اليومي الاجتماعي والاقتصادي.
15. ورأينا في الصورة الشعرية ونحن ندرس إطارها البياني من تشبيه وكناية واستعارة أنها تقوم على التنوع، فضلاً عن أنها تجنح إلى التجدد في أغلب مفاصلها من

خلال التفنن في إعطاء اللوحة تقنيات حديثة كالتجسم والتخصيص والإيحاء وتفعيل دور العصر فيها بكل مقوماته السياسية والاقتصادية والاجتماعية عموماً.

16. ورأينا في الإيقاع تجمهر عوامل العاطفة ذات العلاقة بالوزن الشعري الذي ساد لدى شعراء الموصل فضلاً عن ميلهم إلى البحور الطويلة أكثر من ميلهم إلى الأوزان القصيرة، والتغيرات الكثيرة في قولبة بحورهم من خلال الزحافات والعلل بحثاً عن آفاق جديدة تلائم نفس الشاعر وهو يعيش بعصر تتنوع فيه الظواهر الموضوعية والفنية، ومن ناحية القوافي فقد سلكوا مسلك التنوع في إيراد القوافي التي فرضها عصرهم عليهم فكان المربع ولزوم ما لا يلزم.

أما الإيقاع الداخلي فقد نوّع منه شعراء الموصل أيضاً من خلال إيرادهم للتكرار بجميع أشكاله رغبة منهم في إيصال عواطفهم بطريقة موسيقية ترن لها الأذن ويرتاح معها السمع لذلك ارتبط الإيقاع بقدرتهم العالية على قول الشعر، وإيرادهم للجناس الذي أضاف نغماً موسيقياً لأشعارهم من خلال الانسجام بين الثنائيات الضدية، وإيرادهم لرد العجز على الصدر لما يحققه من تنغيم موسيقي يعمل على جلب انتباه المتلقي، فتتعمق الدلالة الإيقاعية للشعر، وإيرادهم للتقسيم والتصريع أيضاً كعاملين يعملان على تهيئة ذهن المتلقي وتحقيق التناسق والانسجام.

17. ورأينا في البناء العام سيادة المقطوعات أكثر من سيادة القصائد لدى شعراء الموصل بقرنيهم فالمقطعات تحمل موضوعاً واحداً وإحساساً واحداً، بينما جاءت القصائد على قلتها وهي تعالج رأي ابن قتيبة في إيرادها للمقدمات بأنواعها الغزلية والطللية وغيرها مما تأثر بالعصر، فضلاً عن حسن التخلص من المقدمة إلى الغرض الرئيس ومن غرض إلى غرض آخر، فضلاً عن إيراد الخواتيم بأشكالها المتعددة كما أرادها القدماء، مع عدم إيرادهم ذكر الناقة بتاتاً، وبالمحصلة فقد كانت قصائدهم تحمل موضوعات متعددة وإحساساً واحداً حققوا فيها وحدة الروح ووحدة المشاعر.

المصادر والمراجع

الكتب المطبوعة:

- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: عبدالمجيد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980م.
- إتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري: نبيل خليل أبو حلتم، دار الثقافة، الدوحة، 1985م.
- إتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري: محمد مصطفى هدارة، دار المعارف، القاهرة، 1963م.
- إتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري: يوسف حسين بكار، دار المعارف، مصر، 1971م.
- أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم: شمس الدين أبو عبدالله محمد بن أحمد بن أبي البناء الشامي المقدسي (ت375هـ)، ليدن، 1906م.
- أخبار الدول وآثار الأول في التاريخ: أحمد بن يوسف الدمشقي القرماني (ت 1019هـ)، مكتبة المتنبي، القاهرة، (د.ت).
- أخبار الراضي بالله والمتقي بالله أو تاريخ الدولة العباسية من [322-333هـ]: أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ت335هـ)، القاهرة، 1935م.
- أدب الخواص في المختار من بلاغات قبائل العرب وأخبارها وأنسابها وأيامها: أبو القاسم بن علي بن الحسين بن المرزبان الوزير المغربي (ت418هـ)، تح: حمد الجاسر، الرياض، 1980م.
- الأدب العربي في العصر العباسي: ناظم رشيد، دار ابن الأثير، الموصل، 1989م.
- الأدب في ظل بني بويه: محمود غناوي الزهيري، مطبعة الأمان، مصر، 1949م.
- الأدب والمجتمع: محمد كمال الدين يوسف، الدار القومية للنشر، القاهرة، 1962م.
- الأدب وفنونه: محمد مندور، مطبعة نهضة مصر، ط2، القاهرة، (د.ت).
- أساليب في شعر الخمرة والناقة بين الأعشى والجاهليين: محمد محمد حسين، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1960م.

- أسرار البلاغة في علم البيان: عبدالقاهر الجرجاني (ت471هـ)، تح: محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية، (د.ت).
- الأسس الجمالية في النقد العربي: عزالدين إسماعيل، ط3، دار الفكر العربي، بيروت، 1974م.
- أسس النقد الأدبي عند العرب: أحمد أحمد بدوي، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1958م.
- الإسلام والشعر: سامي مكي العاني، عالم المعرفة، الكويت، 1983م.
- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية: أحمد الشايب، مطبعة نهضة مصر، ط6، القاهرة، 1966م.
- أصول البيان العربي – رؤية بلاغية معاصرة : محمد حسين علي الصغير، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986م.
- أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب، مكتبة نهضة مصر، ط6، القاهرة، 1960م.
- الأعلاق الخطيرة في ذكر أمراء الشام والجزيرة: عزالدين محمد بن علي بن إبراهيم بن شداد (ت684هـ)، تح: يحيى عبارة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1978م.
- الأعلام: خير الدين الزركلي (ت711هـ)، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.
- أعيان الشيعة: محسن الأمين الحسيني، ط2، دمشق، 1962م.
- الأغاني: أبو الفرج علي بن الحسين الأصبهاني (ت356هـ)، تح: إبراهيم الأبياري، دار الشعب، 1969م.
- الياذة هوميروس: ترجمة سليمان البستاني، مطبعة الهلال، القاهرة، 1904م.
- الإمتاع والمؤانسة: أبو حيان التوحيدي (توفي حوالي 400هـ)، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، 1953م.
- أنباه الرواة على أنباه النحاة: جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف القفطي (ت646هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950م.
- إنتاج الدلالة الأدبية: صلاح فضل، مؤسسة مختار، القاهرة، (د.ت).
- الأنساب: أبو سعد عبدالكريم بن محمد بن منصور التميمي السمعاني (ت562هـ)، تح: يحيى المعلمي، حيدر آباد، 1963م.
- أنوار الربيع في أنواع البديع: علي صدر الدين ابن معصوم المدني (ت1120هـ)، تح: شاكر هادي شكر، النجف، 1968م.

- أهل الذمة في الإسلام: ترتون أ. س، ترجمة حسن حبش، دار الفكر، القاهرة، 1949م.
- الإيضاح في علوم البلاغة: جلال الدين محمد بن عبدالرحمن الخطيب القزويني (ت739هـ)، تح: محمد محي الدين عبدالحميد، القاهرة، (د.ت).
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: مصطفى جمال الدين، ط2، النجف، 1974م.
- البداية والنهاية: عمادالدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير الدمشقي (ت774هـ)، مكتبة المعارف، بيروت، 1977م.
- البرهان في علوم القرآن: بدر الدين محمد بن عبدالله الزركشي (ت794هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1958م.
- بغية الطلب في تاريخ حلب: أبو القاسم كمال الدين عمر بن أحمد بن العديم (ت660هـ)، تح: علي سويم، أنقرة، 1976م.
- بغية الوعاة في طبقات النحاة: جلال الدين بن عبدالرحمن السيوطي (ت911هـ)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1965م.
- بناء الصورة الفنية في البيان العربي: كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987م.
- بناء القصيدة العربية: يوسف حسين بكار، دار الثقافة، القاهرة، 1979م.
- بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1994م.
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث): يوسف حسين بكار، ط2، دار الأندلس، بيروت، 1983م.
- البيان والتبيين: عثمان بن عمرو بن بحر الجاحظ (ت255هـ)، تح: عبدالسلام محمد هارون، ط5، مطبعة المدني، 1985م.
- تاريخ الأدب العربي: عمر فرّوخ، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 1981م.
- تاريخ آداب اللغة العربية:جرجي زيدان، دار الهلال، القاهرة، 1957م.
- تاريخ آداب اللغة العربية: مصطفى صادق الرافعي، بيروت، 1974م.
- تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية: كارلو نلينو، اعتنت بنشره مريم نلينو، دار المعارف، مصر، 1954م.

- تاريخ بغداد: أحمد بن علي الخطيب البغدادي، مصر، مطبعة السعادة، 1931م.
- تاريخ الخلفاء: جلال الدين بن عبدالرحمن السيوطي (ت911هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1976م.
- تاريخ الدويلات العربية والإسلامية: رشيد عبدالله الجميلي، بغداد، 1979م.
- تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام: شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (ت748هـ)، تح: عمر عبدالسلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، 1989م.
- تاريخ الشعر العربي: محمد الكفراوي، مكتبة النهضة، مصر، 1961م.
- تاريخ مختصر الدول: غريغوريوس أبو الفرج بن أهرون ابن العبري (ت685هـ)، مطبعة الاعتماد، مصر، 1949م.
- تاريخ مدينة دمشق: أبو القاسم علي بن الحسن بن هبة الله بن عساكر (ت571هـ)، تح: صلاح الدين المنجد، المجمع العلمي العربي، دمشق، (د.ت).
- تاريخ الموصل: سعيد أحمد الديوه جي، دار أبن الأثير، الموصل، 1982م.
- تاريخ الموصل: سليمان الصائغ الموصلي، ج1، المطبعة السلفية، مصر، 1923م.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري: طه أحمد إبراهيم، القاهرة، 1937م.
- التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن: كمال الدين عبدالواحد بن عبدالكريم الزملكاني (ت651هـ)، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، 1964م.
- تتمة اليتيمة: أبو منصور عبدالملك بن محمد إسماعيل الثعالبي (ت429هـ)، تح: عباس إقبال، طهران، مطبعة فردين، 1934م.
- تجارب الأمم وتعاقب الهمم: أبو علي أحمد بن محمد بن مسكويه (ت421هـ)، مطبعة التمدن الصناعية، مصر، 1914م.
- تحليل الخطاب الشعري: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985م.
- التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق: زكي مبارك، ط2، دار الكتاب العربي، مصر، 1954م.
- تطور الخمريات في الشعر العربي: جميل سعيد، مكتبة النهضة المصرية، 1925م.

- تطور الشعر العربي في العراق (اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج): علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ت).
- التطور والتجديد في الشعر الأموي: شوقي ضيف، ط2، دار المعارف، مصر، (د.ت).
- التعبير البياني – رؤية بلاغية نقدية: شفيع السيد، مصر، 1977م.
- التفسير النفسي للأدب: عزالدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، 1963م.
- تلبيس إبليس: كمال الدين بن عبدالرحمن بن علي ابن الجوزي (ت597هـ)، مكتبة الشرق الحديثة، بغداد، 1983م.
- تمهيد في النقد الأدبي: روز غريب، دار المكشوف، بيروت، 1971م.
- تمهيد في النقد الحديث: روز غريب، دار غندور، بيروت، 1971م.
- التيارات الأجنبية في الشعر: عثمان موافي، الإسكندرية، 1973م.
- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: أبو منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي (ت429هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر، 1965م.
- ثمرات الأوراق: تقي الدين أبو بكر بن علي بن حجة الحموي (ت837هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الخانجي، مصر، 1971م.
- جرس الألفاظ ودلالاتها في الدرس البلاغي والنقدي: ماهر مهدي هلال، دار الرشيد، بغداد، 1980.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: أحمد الهاشمي، ط12، بيروت، 1978م.
- حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث): خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، 1979م.
- الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري: آدم متز، ترجمة محمد عبدالهادي أبو زيد، بيروت، 1967م.
- حلية المحاضرة في صناعة الشعر: أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي (ت388هـ)، تح: جعفر الكتاني، دار الرشيد، بغداد، 1979م.
- الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث: ماهر حسن فهمي، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1970م.
- حياة الشعر في الكوفة: يوسف خليف، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968م.

- الحيوان: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (255هـ)، تح: عبدالسلام هارون، دار الكتاب العربي، ط3، بيروت، 1969م.
- خريدة القصر وجريدة العصر: عماد الدين الكاتب محمد بن حامد الأصفهاني (ت597هـ)، قسم شعراء العراق، تح: محمد بهجة الأثري، ج2، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1964، وقسم شعراء الشام، تح: شكري فيصل، المطبعة الهاشمية، دمشق، 1959م.
- خزانة الأدب وغاية الأرب: أبو بكر تقي الدين بن علي بن حجة الحموي (ت837هـ)، القاهرة، 1304هـ.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، الجامعة التونسية، 1981م.
- الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جني، دار الكتب المصرية، بيروت، 1952م.
- خلاصة تاريخ الكرد والكردستان: محمد أمين زكي، مصر، 1939م.
- دراسات في الأدب العربي: جوستاف فرن غرنباوم، ترجمة مكتبة الحياة، بيروت، 1959م.
- دراسة في لغة الشعر: رجاء عيد، القاهرة، 1979م.
- دلائل الإعجاز في علم المعاني: عبدالقاهر الجرجاني (ت471هـ)، تح: محمد رشيد رضا، ط2، القاهرة ، 1987م.
- دليل الدراسات الأسلوبية: جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1984م.
- دمية القصر وعصرة أهل العصر: علي بن الحسن الباخرزي (ت467هـ)، تح: سامي مكي العاني، مطبعة المعارف، بغداد، 1970م.
- دولة بني عقيل في الموصل: خاشع المعاضيدي، مطبعة شفيق، بغداد، 1968م.
- الدولة الحمدانية: أحمد عدوان، المنشأة الشعبية للنشر، طرابلس، 1981م.
- الدولة الحمدانية في الموصل وحلب: فيصل السامر، مطبعة الإيمان، بغداد، 1970م.
- الديارات: أبو الحسن علي بن محمد الشابشتي (ت388هـ)، تح: كوركيس عواد، ط2، مطبعة المعارف، بغداد، 1966م.
- دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: محسن أطيمش، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1968م.
- ديوان أبي تمام بشرح التبريزي: تح: محمد عبده، دار المعارف، مصر، 1951م.

- ديوان البحتري: المطبعة الأردنية، الأردن، 1911م.
- ديوان الخالديين، أبو بكر وأبو عثمان، تح: سامي الدهان، دمشق، 1969م.
- ديوان السري الرفاء: تح: حبيب حسين الحسني، دار الرشيد، بغداد، 1981م.
- ديوان كشاجم: تح: خيرية محمد محفوظ، مطبعة دار الجمهورية، بغداد، 1970م.
- ذخائر التراث العربي الإسلامي: عبدالجبار عبدالرحمن، مطبعة جامعة البصرة، 1983م.
- ذخيرة الأذهان في تواريخ المشارقة والمغاربة السريان: بطرس نصري الكلداني، دير الآباء الدومنكيين، الموصل، 1905م.
- ذيل تاريخ بغداد أو مدينة السلام: محيي الدين ابن عبدالله محمد بن محمود ابن النجار البغدادي (ت643هـ)، تح: مصطفى عبدالقادر يحيى، دار الكتب العلمية، 1997م.
- ذيل تاريخ دمشق: أبو يعلى حمزة ابن القلانسي (ت555هـ)، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، 1908م.
- ذيل تجارب الأمم: أبو شجاع محمد بن الحسين الملقب بظهير الدين الروذراوري (ت448هـ)، شركة التمدن الصناعية، مصر، 1916م.
- الرثاء: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1955م.
- الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب: محمود حسن أبو ناجي، مكتبة الحياة، بيروت، 1402هـ.
- الرجال: أحمد بن علي بن أحمد العباسي (ت450هـ)، مركز نشر كتاب، جانخانة مصطفوي، (د.ت).
- رسائل الثعالبي: أبو منصور عبدالملك بن محمد إسماعيل الثعالبي (ت429هـ)، دار صعب، بيروت، (د.ت).
- رسائل الجاحظ: أبو عمرو بن بحر الجاحظ (ت255هـ)، تح: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964م.
- زبدة الحلب من تاريخ حلب: أبو القاسم كمال الدين محمد بن أحمد بن العديم (ت660هـ)، تح: سامي الدهان، المعهد الفرنسي، دمشق، 1951م.
- زهر الآداب وثمر الألباب: أبو إسحق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني (ت453هـ)، تح: محمد محيي الدين عبدالحميد، ط4، دار الجيل، بيروت، 1972م.

- سير أعلام النبلاء: شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (ت748هـ)، تح: حسين الأسد، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1986م.
- شذرات الذهب في أخبار من ذهب: أبو الفلاح عبد الله بن العماد الحنبلي (ت 1089هـ)، دار المسيرة، بيروت، 1979م.
- شرح التلخيص في علوم البلاغة: جلال الدين بن عبد الرحمن القزويني (ت 739هـ)، تح: محمد هشام دويدي، دار الحكمة، دمشق، 1970م.
- شعراء الصوفية: نعمان ماهر الكنعاني، شركة صفوان ماهر، بغداد، 1987م.
- الشعر الأندلسي في ظل بني صمادح دراسة موضوعية فنية: يونس طركي سلوم البجاري، دار بن الأثير للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 2011م.
- الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية: سيد حنفي حسنين- دراسة فنية- دار الثقافة، القاهرة، 1981م.
- الشعر الجاهلي- منهج في دراسته وتقويمه: محمد النويهي، الدار القومية، القاهرة (د.ت).
- شعر الخباز البلدي: تح: صبيح رديف، مطبعة الجامعة، بغداد، 1973م.
- شعر الرثاء العربي واستنهاض الهمم: عبد الرشيد عبد العزيز سالم، الكويت، 1952م.
- الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي: عدنان حسين العوادي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986م.
- شعر الطبيعة في الأدب العربي: سيد نوفل، القاهرة، 1945م.
- الشعر العربي في العراق من سقوط السلاجقة حتى سقوط بغداد (547-656هـ): عبدالكريم توفيق العبود، دار الحرية، بغداد، 1976م.
- الشعر العربي في العراق وبلاد العجم في العصر السلجوقي: علي جواد الطاهر، دار الرائد العربي، بيروت، 1985م.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: عز الدين إسماعيل، ط2، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1991م.
- الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري: أحمد عبدالستار الجواري، ط2، مطبعة المجمعة العلمي العراقي، 1991م.

- الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني: سعود محمود عبد الجبار، مؤسسة الرسالة، الدوحة، 1981م.
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: إليزابيث دور، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت، 1961م.
- الشعر والتجربة: ارشيالد ماكليش، ترجمة سلمى الخضراء، دار اليقظة، بيروت، 1961م.
- الشعر والشعراء: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت 276هـ) تح: أحمد محمد شاكر، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1961م.
- الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامهما: أبو الحسين أحمد بن فارس (ت 395هـ) تح: مصطفى الشويني، مؤسسة بدران، بيروت، 1963م.
- صبح الأعشا في صناعة الأنشا: أبو العباس أحمد بن علي القلقشندي (ت 821هـ)، القاهرة، 1963م.
- صحيح سنن الترمذي: محمد ناصر الدين الألباني، مكتب التربية العربي لدول الخليج، الرياض، 1988م.
- الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي: محمد حسين الأعرجي، بيروت، (د.ت).
- صورة الأرض: أبو القاسم النصيبي الموصلي أبن حوقل (توفي في النصف الثاني من الفرن الرابع الهجري)، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1979م.
- الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، 1981م.
- طبقات الشافعية الكبرى: تاج الدين عبدالوهاب بن علي السبكي (ت771هـ)، تح: محمد محمود وعبد الفتاح الحلو، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1967م.
- طبقات الشافعية: جمال الدين عبد الرحيم بن الحسن الأسنوي (ت772هـ) تح: عبد الله الجبوري، بغداد، 1391هـ.
- طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي (231هـ) دار النهضة العربية، بيروت (د.ت).
- طبقات المفسرين: شمس الدين محمد بن علي الداؤدي (ت 945هـ) تح: علي محمد عمر، مطبعة الاستقلال، 1972.

- الطبيعة في الشعر الجاهلي: نوري حمودي القيسي، دار الإرشاد، بيروت، 1970م.
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: يحيى بن حمزة العلوي (ت745هـ)، القاهرة، 1914م.
- ظهر الإسلام: أحمد أمين، ط5، مطبعة نهضة مصر، القاهرة (د.ت).
- ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن: أحمد قاسم الزمر، عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، 1996م.
- العبر في خبر من غبر: شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (ت748هـ)، تح: فؤاد سيد، الكويت، 1961م.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري: عبدالفتاح صالح نافع، مكتبة المنارة، الأردن، 1985م.
- العقد الفريد: أبن عبد ربه الأندلسي (ت327هـ)، تح: أحمد أمين، القاهرة، 1967م.
- العقيدة والشريعة في الإسلام: كولدزيهر، ترجمة محمد يوسف موسى، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 1959م.
- العمدة في محاسن الشعر: أبو علي بن رشيق القيرواني (ت456هـ)، تح: محمد محيي الدين عبدالحميد، ط4، دار الجيل، 1972م.
- عيار الشعر: محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت322هـ)، تح: عباس عبدالستار، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م.
- الغزل منذ نشأته حتى صدر الدولة العباسية: إيليا حاوي، دار المعارف، مصر، 1964م.
- الفخر والحماسة: حنا الفاخوري، دار المعارف، ط12، مصر، 1968م.
- فصول في الشعر العربي ونقده: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، 1971م.
- الفلاكة والمفلوكون: شهاب الدين أحمد بن علي الدلجي (ت838هـ)، مكتبة الأندلس، بغداد، (د.ت).
- الفن الإسلامي: كونل أرنست، ترجمة أحمد موسى، دار صادر، بيروت، 1966م.
- فن التقطيع الشعري والقافية: صفاء خلوصي، بيروت، 1966م.
- فن المديح وتطوره في الشعر العربي: أحمد أبو حاحة، دار الشروق، مصر (د.ت).
- فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: إيليا حاوي، ط2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980م.

- الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، القاهرة، 1945م.
- فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين: مصطفى الشكعة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1958م.
- الفهرست: أبو الفرج محمد بن علي بن يعقوب إسحق البغدادي ابن النديم (ت380هـ)، تح: رضا تجدّد، مصر، 1971م.
- فوات الوفيات: محمد بن شاكر الكتبي (ت764هـ)، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1973م.
- في الأدب العباسي –الرؤيا والفن: عزالدين إسماعيل، دار النهضة، بيروت، 1975م.
- في البلاغة العربية: رجاء عيد، دار غريب للطباعة، القاهرة (د.ت).
- في الشعر الخمري وتطوره عند العرب: إيليا حاوي، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).
- في النقد الأدبي: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1962م.
- القصيدة العربية في البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ط6، دار العلم للملايين، بيروت، 1981م.
- الكامل في التاريخ: عزالدين أبو الحسن علي بن محمد بن عبدالكريم الجزري ابن الأثير (ت630هـ)، دار صادر، بيروت، 1965م.
- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهيل العسكري (ت395هـ) تح: علي محمود البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مصطفى البابي الحلبي، دار إحياء الكتب العربية، مصر، 1952م.
- كشف الظنون عن أسماء الكتب والفنون: مصطفى عبدالله المعروف بحاجي خليفة، مكتبة المثنى، بغداد، (د.ت).
- لسان العرب: جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري ابن منظور (ت711هـ)، دار صادر، بيروت، 1956م.
- لسان الميزان: شهاب الدين أبو الفضل أحمد بن علي بن حجر العسقلاني (ت852هـ)، ط2، مؤسسة الأعلمي، بيروت، 1971م.
- لغة الشعر بين جيلين: إبراهيم السامرائي، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).
- مبادئ النقد الأدبي: ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدري، مصر، 1963م.

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن محمد بن عبدالكريم الجزري بن الأثير، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، 1962م.
- المجتمع العراقي في شعر القرن الرابع الهجري: عبداللطيف عبدالرحمن الراوي، مكتبة النهضة، بغداد، 1971م.
- مجمع الأمثال: أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني (ت518هـ)، تح: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الفكر، 1972م.
- محاضرات الأدباء ومحاولات الشعراء والبلغاء: أبو القاسم حسين بن محمد الراغب الأصفهاني (ت502هـ)، بيروت، 1961.
- المُحمّدون من الشعراء وأشعارهم: أبو الحسين جمال الدين علي بن يوسف القفطي (ت646هـ)، تح: حسن محمدي، دار اليمامة، السعودية، 1970م.
- محيط المحيط: بطرس البستاني، مكتبة نبهان، بيروت، (د.ت).
- المختصر في أخبار الأمم: عماد الدين إسماعيل بن علي أبو الفداء (ت732هـ)، المطبعة الحسينية، مصر، (د.ت).
- مختصر كتاب البلدان: أبو بكر أحمد بن محمد بن الفقيه (ت365هـ)، ليدن، 1302هـ.
- المدح في بلاط سيف الدولة الحمداني: محمد شحاذة عليان، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1990م.
- المديح: سامي الدهان، ط2، دار المعارف، مصر، 1968م.
- مرآة الجنان: أبو محمد عبد بن أسعد بن علي بن سلمان اليافعي المكي (ت768هـ)، ط2، بيروت، 1970م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبدالله الطيب المجذوب، مطبعة البابي الحلبي، مصر، 1955م.
- مروج الذهب ومعادن الجوهر: أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي (ت346هـ)، تح: يوسف أسعد، دار الأندلس، بيروت، 1973م.
- مسالك الأبصار في ممالك الأمصار: ابن فضل الله شهاب الدين أحمد العمري (ت742هـ)، تح: محمد زكي باشا، دار الكتب المصرية، 1924م.
- المسالك والممالك: أبو إسحاق إبراهيم بن محمد الفارس الأصطخري، المتوفى في النصف الأول من القرن الرابع، تح: محمد جابر عبدالعال، ليدن، 1927م.

- معجم الأدباء: أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي (ت 626هـ)، دار إحياء التراث العربي، تح: أحمد فريد رفاعي، 1907م.
- معجم البلدان: أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي (ت 626هـ)، دار صادر، بيروت، 1957م.
- معجم المؤلفين: عمر رضا كحالة، المكتبة العربية، دمشق، 1959م.
- المعرب والدخيل من الكلام الأعجمي: أبو منصور موهوب بن أحمد بن محمد الجواليقي (ت540هـ)، تح: أحمد محمد شاكر، ط2، مطبعة دار الكتب، 1969م.
- معيد النعم ومبيد النقم: تاج الدين عبدالوهاب بن علي السبكي (ت772هـ)، دار الحداثة، بيروت، 1985م.
- مفهوم الأدبية في التراث النقدي حتى نهاية القرن الرابع: توفيق الزيدي، مطبعة الخيام، الدار البيضاء، 1987م.
- مقدمة في نظرية الأدب: عبد المنعم تليمة، دار الثقافة، القاهرة، 1970م.
- مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي: حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة، 1976م.
- المنتظم في أخبار الأمم: أبو الفرج جمال الدين بن عبد الرحمن بن علي بن الجوزي (ت597هـ)، حيدر آباد، 1357م.
- المنجد في اللغة: دار المشرق، بيروت، 1986م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: أبو الحسن حازم القرطاجني(ت684هـ)، تح: الحبيب بن الخوخة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م.
- المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر: ممدوح عبد الرحمن، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، 1999م.
- موسوعة إعلام الموصل: بسام إدريس الجلبي، كلية الحدباء الجامعة، الموصل، 2004م.
- موسوعة الموصل الحضارية: دار ابن الأثير، جامعة الموصل، 1992م.
- موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مطبعة لجنة البيان العربي، ط3، بيروت، 1965م.
- موسيقى الشعر العربي: شكري عيّاد، دار المعرفة، 1978م.
- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: جمال الدين أبو المحاسن يوسف ابن تغري بردي(ت874هـ)، المؤسسة المصرية للطباعة، القاهرة، 1973م.

- نزهة الألباء في طبقات الأدباء: أبو البركات كمال الدين بن عبد الرحمن بن محمد بن الأنباري (ت577هـ)، تح: إبراهيم السامرائي، ط2، مكتبة الأندلس، بغداد، 1970م.
- نسمة السحر فيمن تشيّع وشعر: الشريف يوسف بن يحيى الصنعاني، مخطوطة في مكتبة آل فرج الله، النجف الأشرف، نقلاً عن ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني.
- نصوص من فن التصوف الإسلامي: ألبير نصري نادر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1960م.
- النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973م.
- النقد والنقاد المعاصرون: محمد مندور، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).
- نهاية الأرب في فنون الأدب: شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، (ت733هـ)، المؤسسة المصرية القاهرة، 1935م.
- الهجاء عند أبن الرومي: عبد المجيد جيدة، بيروت، 1974م.
- الهجاء: لجنة من أدباء الأقطار العربية، ط2، دار المعارف، 1957م.
- الهجاء والهجاؤون في الجاهلية: محمد محمد حسين، القاهرة، (د.ت).
- الهجاء والهجاؤون في صدر الإسلام: محمد محمد حسين، القاهرة، 1948م.
- الوافي بالوفيات: صلاح الدين خليل أيبك الصفدي، (ت764هـ)، تح: محمد بن عبد الله ومحمد محمود، ط2، القاهرة، 1381م.
- وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: نوري حمودي القيسي، مؤسسة دار الكتب، جامعة الموصل، 1974م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت392هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط3، مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1966م.
- الوصف: سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).
- الوصف في الشعر العربي: عبد العظيم قناوي، مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1949م.
- الوصف في شعر العراق في القرنين الثالث والرابع الهجري: جميل سعيد، بغداد، 1948م.

- وصف الطبيعة وتطورهُ في الشعر العربي: بيومي السباعي وآخرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: أبو العباسي شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر أبن خلكان، (ت681هـ)، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1968م.
- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: أبو منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي (ت429هـ)، تح: محيي الدين عبد الحميد، ط2، مطبعة السعادة، القاهرة، 1956م.

البحوث المنشورة:

- جدلية السكون المتحرك – مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي: علوان الهاشمي، مجلة البيان الكويتية، ع(290) و(292)، 1990م.
- الحياة الاجتماعية: لجمان ياسين، ضمن موسوعة الموصل الحضارية، ج2، دار أبن الأثير، جامعة الموصل، 1992م.
- الديك النبي في لزومية المعرّي: علي كمال الدين الفهادي، مجلة التربية والعلم، ع(22)، 1999م.
- ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني أبي المطاع ذي القرنين بن ناصر الدولة (ت428هـ)، تح: محسن غياض، مجلة المجمع العلمي العراقي، ع24، 1974م، ع25، 1975م.
- الشكوى في الشعر الجاهلي: قحطان رشيد التميمي، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ع13، 1970م.
- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: محمد فتوح أحمد، مجلة البيان الكويتية، ع288، 1990م.
- ظاهرة المقطعات في الشعر العباسي: يونس أحمد السامرائي، مجلة كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ع8، 1984م.
- شعراء شهدوا غزواً للعراق: عبدالله محمود طه المولى، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، ع41، 2005م.
- شعر الببغاء: أبو الفرج عبدالواحد بن نصر بن مخزوم النصيبي (ت398هـ)، تح: هلال ناجي، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج2، ع34، 1983م.

- شعر السلامي: أبو الحسن محمد بن عبدالله البغدادي السلامي (ت394هـ)، تح: صبيح رديف، مجلة المورد، وزارة الإعلام العراقية، م5، ع3، 1976م.
- لامية المرتضى الشهرزوري: عبدالوهاب محمد علي العدواني، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، ع7، 1976.
- مجتمع الموصل في القرن الرابع من خلال شعر السري الرفاء: عبدالجبار أحمد حامد، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، ع50، 2008.
- نظم الحكم والإدارة: توفيق اليوزبكي، ضمن موسوعة الموصل الحضارية، ج2، دار أبن الأثير، جامعة الموصل، 1992م.

الرسائل والأطاريح:

- أبن مقبل، حياته وشعره: عبدالأمير نعمة عبد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة البصرة، 1985م.
- البناء الشعري عند كُشاجم: ضياء عبدالرزاق أيوب العاني، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الأنبار، 1996م.
- ثنائية السرد والإيقاع في شعر عمر بن أبي ربيعة: صالح محمد حسن الدليمي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2007م.
- الحياة الفكرية في القرنين الرابع والخامس للهجرة: عبدالجبار أحمد حامد، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1990م.
- الشعر الإسلامي في عصر صدر الإسلام – دراسة فكرية فنية: علي كمال الدين الفهادي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1990م.
- شعر عبدالله بن المبارك دراسة موضوعية فنية: علي غانم سعدالله الذنون، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، 2002م.
- الشكوى في شعر القرن الرابع الهجري: جواد رشيد مجيد، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، 1988م.
- الصورة الإستعارية في شعر الأخطل: وجدان الصائغ، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1996م.
- الصورة البيانية في شعر المتنبي: جليل رشيد فالح، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، 1985م.
- ظاهرة الشكوى في شعر هذيل: بتول حمدي البستاني، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، 1987م.
- كتاب المنخّل للوزير المغربي أبي القاسم الحسين بن علي بن الحسين (ت418هـ): عبدالعزيز ياسين، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1985م.
- وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي: حياة جاسم، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، 1996م.







دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+
خلوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com